الضّحك

أنثروبولوجيا الإنسان الضّاحك

24.1.2022



دافيد لوبروتون

ترجمة: فريد الزاهي



الضّحك

أنثروبولوجيا الإنسان الضّاحك


تمت ترجمة هذا الكتاب بدعم
مبادرة
ترجم
Tarjim Initiative

الضّحك

أنثروبولوجيا الإنسان الضّاحك

تأليف: دافيد لوبروتون

ترجمة: فريد الزاهي

الطبعة الأولى: 2021

ISBN: 978-603-91589-6-7

رقم الإيداع: 1442/6753

هذا الكتاب ترجمة لـ:

David Le Breton,

Rire,

Une anthropologie du rieur

Ed. Métaillié, 2018.

Cover Painting by: Jan Matejko

الآراء والأفكار الواردة في الكتاب تمثل وجهة نظر المؤلف



الناشر:

دار معنى للنشر و التوزيع





المحتويات

مقدمة

الإنسان الضاحك

الضحك لا يعبّر بالضرورة عن الفرح، بل ولا حتى عن الطابع الهزلي لكلمةٍ أو وضعٍ ما. وكمْ هي ساذجةٌ تلك النظرة التي تُسقط عليه «قواعد الحركات والإيماءات ومفاتيحها» أو بعض المقاربات العصبية البيولوجية التي تربط بين الضحك واللذة، والحال: أن دلالة الضحك تتنوع تبعًا للظروف والأمكنة. فإذا كان الضحك في اللغة الفرنسية يأتي بصيغة الإفراد، فهو يُفهَم دومًا بصيغة الجمع. إنه يتجذّر في الفرح الخالص والمِزاج الرائق (والمُزاح اللطيف)، كما في اليأس وحسّ التفوق والكراهية والعار والخجل والانتصار، وفي الهُزء والدهشة والحيرة واللطافة والخنوع وعدم التصديق، كما في المقت والعجْرفة والتحدّي والرغبة في حفْظ ماء الوجه أو إبعاد عاطفة ما، وغير ذلك من الحالات. بعض الضحكات ترتبط بالمنحى الهزليّ لقصة ما أو وضعيات ما، وبعضها الآخر بالفرح العام الذي يحسه المرء بالحياة وباللعب وبالوجود مع الغير وبالدّغدغة، فيما يتصل بعضها بتنفس الصعداء للنجاة من خطرٍ مُحْدق وبالخوف كما بالانفصال. إننا لا يمكن أن نفهم الضحك بتحليله فقط من زاويةِ ما يكونُ باعثًا عليه، فغياب إكراه ما يكون كافيًا أحيانًا لإثارته. وتلك حال الأطفال حين يتحرّرون من يوم دراسي ويتجاروْن بإفراط نحو الحرية المستعادة، مطْلقين الضحكات المتوالية بشكل غير شعوري.

والضحك يكون أحيانًا سلوكًا مُصطنعًا يَرمي المرء من ورائه إلى إخفاء الانزعاج من عيْشِه لفشلٍ شخصيٍّ ما. وبهذا المعنى يُترجِم التباس كلمة «مُضحك» التباس مرادفاتها. فالشخص، حين يحسّ نفسه مُضحكًا أو يجد أنّ مُحادِثَه مثير للضحك، يكون ذلك طريقةً للتعبير عن القلق وعن أنه لا يحس نفسه في حال جيدة، وخارج ذاته وفي وضعية تنقصه فيها نقط الارتكاز. والأمر يسري على قولنا «يا لها من حرب غريبة مضحكة»، فهي ليست مضحكة بقدر ما أننا لا نعرف مخرجها، كما هو حال عبارات من قبيل «يا له من شخص نبيل مضحك»... وفي الألمانية -كما في الفرنسية- تستعمل كلمة «komisch مضحك» للتعبير أيضًا عن الدهشة وانقطاع سيولة العادي والأليف. فالألمانيون يقولون: «das ist komisch»، والفرنسيون يقولون: «c'est drôle».

يفصح الضحك عن معناه بالدلالة التي تصدر عن عيني شخص مفرد في وضعية معينة. وهو يتغذّى من نسيج من التصوّرات والقيم والدلالات الغامضة الخاصة بمجموعة اجتماعية في عصر معيّن. ليس ثمة من جوهر للضحك ولا للهَزل، فكل مظهر من مظاهره يُحيل إلى عواطف خصوصية، لأنّ الفرد يرتبط دومًا بشكل عاطفي بالعالم ولا ينفصل عنه بتاتًا [لوبروتون، 2004]، على عكس برغسون الذي يعتقد أن الضحك والمُزاح لا يتلاءمان مع العاطفة.

يعود أحد الأسباب الأكثر اعتيادًا للضحك إلى التفاعل الاجتماعي وإلى المتعة التي يجدها الناس في أن يكونوا جماعةً، والتي تجعلهم أكثر حساسية للمُزاح المتبادل. وهو في العلائق الاجتماعية غالبًا ما يصاحب المناقشات في شكل تعليق على البُعد الهَزلي للقاءِ ما أكثر منه كردٍّ فعل على نبرات المُزاح المتبادلة التي تكون أحيانًا غير موجودة، وإن لم يكفّ الأشخاص الحاضرون عن الضحك. الضحك هو المادة الخام لأغلب العلاقات الاجتماعية حتى لو لم يتمّ التفوّه بأي مَزحة بالضرورة. والصداقة -كما علاقات الجوار- تقود الناس إلى تقاسم لحظات مُتواضَع عليها من الضحك على جميع الأمور العادية واليومية والتصرفات غير اللائقة للجيران والفضائح السياسية والعُطل، وما إلى ذلك. إنه يشكل لُحمةً للأشخاص المتفاعلين ويعزّز تفاهمهم. وهو يتمتع ببُعد تواصلي خالص غير مقصود جوهريًّا، أي: إنّه يركز على التواصل أكثر من المعنى. فالتعليق الذي وَرَد على أسماعنا مئات المرات من قَبيل: «لا اختيار لنا، ولا يمكننا فعل أي شيء آخر»، و«ستصحو السماء بعد المطر»، و«ننتظر العطلة بفارغ الصبر»، و«العمل رديف الصحة»، هي عبارات تُثير ضحكًا نابعًا من التواطؤ. ومن ثمّ تأتي استحالة مشاطرة الضحك مع شخص مفقوت أو غير مقبول. وإذا ما أُكره شخصٌ على الضحك فإنّه حتمًا يحسّ بالإحراج. والمرء لا يضحك على سجيته إذا ما قام بذلك تحت الطلب أو كانت ضحكته صفراء. فهو يمكنه أن يحاكي صوت الضحك، لا عملية انبثاقه. وأشكال الضحك لا تُحصى، إذ إنّ الناس لا تضحك للأسباب نفسها ولا بالطريقة ذاتها، ذلك أن الضحك يخضع لطقوسية عالية؛ فهو ليس صادرًا عن الطبيعة أو البيولوجيا، وإنما عن وضعيات اجتماعية خاصة اعتاد الناس على ربطها بالضحك. فحين يضحك شخص ما؛ فإن المجتمع بكامله يعبّر عن نفسه من خلاله. والضحك في نبرته الهادئة -كما هو حال البسمة- يكون مُلطِّفًا للتواصل. إنه في الغالب خالق للرابط الاجتماعي حتى بين أفراد لا يعرف بعضهم بعضًا، لأنه يبدّد العوائق في ما بينهم.

الأصدقاء الذين يواجهون الصمت في محادثتهم ينفجرون ضحكًا حين يقول أحدهم: «لقد حطّ على رؤوسكم الطير»[1]. فليس ثمة هَزل في فكرة كتلك، تضفي على العودة للكلام طابعًا طقوسيًا. الضحك يوجد في كل مكان، وهو يتعلّق بكل شيء وبكل وضعية لأنّه يوجد أولًا في الذاتية، ويتعلق بفائض المعنى الذي يأتي به الفرد. كل شيء يمكن أن يكون مَبعثًا على الضحك من خلال أثر الصدى الذي يخفّف من وطأة جديّة العالَم، أي من خلال توازُد الأفكار والمقاربات غير الملائمة والغوص في العالم الشخصي، ومن خلال الحركات والإيماءات وفلتات اللسان، والاستعمال الخاطئ لكلمة، وغير ذلك. وإذا لم يكن علينا أن نبحث عن أصول الضحك دومًا في ما يبعث عليه، فإن تلك الأسباب على كل حال توجد لدى الإنسان الضاحك. فما يجعل أحدًا ينقلب على ظهره من الضحك يجعل آخر يظل جامدًا كالصخر. والصبيان الذين يلعبون، ومجموعة الأصدقاء الذين يتلاقون، والجيران في عمارة واحدة الذين يصادف بعضهم بعضًا في السلّم أو في المصعد، تنطلق الضحكات بينهم لتشهد على لحظة رائقة مشتركة. لكن في ظروف أخرى، يعبّر الضحك بالأحرى عن الرعب والملل والغضب... فأسباب الضحك في اللحظة الأولى ليست هي أسباب الضحك في اللحظة الأخرى. كما أنَّ الفرد يمكن أن يظل غير مبالٍ إزاء وضعية هزلية أو حين سماع مَزحة لأنّه يعرفها مسبقًا أو لأنَّ أصحابَها لا يعجبونه. وبهذا المعنى، لا شيء يكون مبعثًا للضحك بشكل بذهي تام. فالوضعية الأكثر مَثارًا للضحك لا تبقى كذلك حين يكون المرء ضحية لها (الفصل الأول).

تتطلب كل وضعية كيمياء خاصة لإثارة الضحك. فإذا ما كنا نجد مرارًا في ما يبعث على الضحك ضربًا من المفارقة وعدم الملاءمة وقطعا للمعنى، فليس ثمة أبدًا من مفهوم يسمح لنا بتعميم ذلك، إذ في العديد من الوضعيات تكون المفارقة مرتبطة بحادث أو بمَقلب لا يمنح الرغبة في الضحك، بحيث إن عدم التلاؤم بين الضحك وسياقه يمكنه أن يغدو مثارًا للحَنق. بالشكل نفسه، فإنَّ الحظ أو الانتقاص من القيمة ليس دومًا مَثارًا للضحك والسخرية، فهو أحيانًا يثير الغضب والألم والشفقة... فإذا كانت «الميكانيكا التي تطبَق عسفًا على الكائن الحي» العزيزة على برغسون مثارًا دائمًا للضحك والسخرية؛ فإنَّ الاستعراضات النازية بمدينة نورمبرغ أو مختلف المواكب العسكرية ستكون مضحكة بشكل لا يُقاوم. كل شيء يتعلق بالسياق. إن مبدأ التفوق الذي يتم ربطه دومًا بالضحك بعيد عن

(1) هذا هو المقابل العربي للعبارة الفرنسية المعروفة: «un ange passe» (المترجم).

أن يكون دائمًا في أصل الضحك أو علّةً له. يشير فكتوروف (54/1953 وما يليها) إلى وجود ضحك لصيق باللطف والحنان لدى الآباء حين يقوم طفل مثلًا بملاحظة أو يطرح سؤالًا أخرق ملائمًا لسنّه أو يبدأ في المشي برعونة. فالضحك أبعد عن أن يكون مظهرًا للكبرياء، إذ هو يكون في الغالب في تلاؤم مع موضوعه كما يُشير إلى ذلك فلاديمير جانكلفيتش، «إذْ إن المُزاح يتلاءم مع الشيء الذي يكون موضوعًا للمُزاح، ويكون متواطئًا بشكل خفيّ مع الأمر المثير للضحك ويحس أنه متآمر معه [...]، فالمُزاح في العمق له ميل كبير لما يسخر منه» [1963].

ينبثق الضحك أيضًا في الغالب وبشكل مشروع عن الإحساس بأن المرء قد انطلى عليه الأمر من جرّاء اللعب بالكلمات أو بنكتة مثلًا. ففي مقطع من فيلم [المهاجر]، نرى شارلي شابلن منحنيًا على مِتراس ظهر السفينة، على شاكلة ركاب آخرين، فنرى الجمهور يُطلق قهقهةً مسموعة مقتنعًا بأنه أصيب بالغثيان. لكنّه ما يلبث أن ينهض فجأة مُشرِعًا سمكة عالقة في صنارته. تتضاعف قهقهة الجمهور بعد أن تعرّض للخداع. إن الضحك هنا أبعد ما يكون عن الكبرياء والتفوق، حيث إنه ينبثق عن لذة صبيانية نابعة من انصياع المرء للوقوع في حبال الآخر.

الطفولة هي الفترة المباركة للمرح من غير أفكار ونوايا خبيثة، بالرغم من أن الطفل يحسّ مسبقًا بالتباسات العالم، غير أن المراهقة تدخل تمامًا تحت إمرة الالتباس. ومع أن الضحك يقدّم نفسه كمرح وتقاسم للمتعة، فيحدث له غالبًا أن يعبر في هذه السنّ عن الأزمة وصعوبة أن يكون المراهق مُتطابقًا مع ذاته، التي تجعل من الضحك في الغالب ملجأ أزعن ومُحرِجًا في الغالب (الفصل الرابع). ولقد شدّد العديد من المؤلفين على الفضائل المهدّئة للضحك، على الأقل حين يكون موجّهًا نحو الاستمتاع وحب الحياة. وهو يُمتدح لبُعده العلاجي وللمعونة التي يقدمها في مواجهة العدوان والتخفيف من الهموم (الفصل السابع).

لكن الضحك -في مجال آخر- يُمارس وظيفة المراقبة وإعادة المرء إلى القاعدة، فهو يهدف إلى ممارسة الأذى والاغتياب، ويسعى إلى إبراز التفوق (الفصل الثاني). وبما أنه يكون أحيانًا ذا إيحاء عنصري فإنه يترجم إرادة تحطيم فرد أو جماعة أو سمعة ما. بَيْد أنه يتعارض أحيانًا مع العنف باعتباره طريقة غير متوقعة لتجريد الخصم من السلاح، بحيث يجعل الناس الضاحكين يقفون إلى جانب الشخص الضاحك. وحينها يكون

الضحك شكلًا من أشكال الحماية ووسيلة لنجاة المرء بنفسه أو النجاة من المقت. إن دفْع المرء الناس الآخرين إلى الضحك معه أو عن نفسه يعود مبدئيًا إلى دفعهم إلى التصريح بعدوانيتهم أو نزع فتيلها. ليس من باب اللياقة التهجّم على إنسان ضاحك أو مُبسِط، فموهبة المرح الموزعة بهذا الشكل على الناس تفترض بالمقابل التسامح باعتباره موهبة مضادة، إذ إنه يخلق معاهدة ضد العدوان. والأطفال يعلمون جيدًا، بعد أن يقوموا بخرقٍ ما للقواعد العائلية، أن بسمتهم أو حركاتهم المازحة تبدّد غضب أوليائهم وصرامتهم (الفصل الأول).

والضحك، حين يتعارض مع الهزل أو المرح، ينبثق أيضًا خلال أوضاع مأساوية، باعتباره يشكّل حسّ اللباقة الأخيرة إزاء ما لا مَردّ له، وحين يتبدّد كل أمل في إصلاح الأمور. وحتى حين يتفكّك الرابط الاجتماعي في الرعب، فإن ثمة أوضاعًا يائسة تولّد الضحك. إنه سلاح لمقاومة العدوان يمكّن المرء من عدم الاستسلام، وإضحاك الخصم يعني أحيانًا تجريده من السلاح رمزيًا أو الحفاظ على الأمل في قلب مجموعة محكوم عليها بأسوأ مصير (الفصل السادس). بعد حادث أو وضعية عويصة ما، وبعد أن يكون المرء قد جاور الموت، يتفتّق الضحك عن الغياب الفجائي للقلق. ليس ثمة ما يثير الضحك، غير أن فرحة الانفلات من الورطة تثير تحرّرًا باطنًا من العواطف المؤثرة التي تتبدّد في الضحك. إنه ينفلت من الراوي الذي يحكي حدثًا مُضنيًا نجا منه بأعجوبة، بحيث يكون الضحك صدًى بعيدًا للتوتّر الذي يحس به (الفصل الأول).

الضحك تعبير ثقافي في انبثاقه، لكن طبعًا وأيضًا في العواطف التي يتصادى رجعُها في تعبيراته. إنه يصاحب حتى الطقوس الجنائزية وطقوس المرور والأعياد الدينية، وغيرها [ريناخ، 1912؛ دوفينيو، 1999]. والكلام المازح نفسه الذي يثير هنا المرح لرقّته، قد يولّد القتل في مكان آخر، كما كانت الحال بعد نشر بعض الرسوم الساخرة في الدانمارك، أو بفرنسا مع المجزرة التي عرفها مقرّ جريدة [شارلي إيبدو] الفرنسية. الضحك يندرج دومًا في الطقوس الاجتماعية، غير أن صداه لا يتبلور إلّا من خلال حساسية المرء الضاحك (الفصل الخامس).

غالبًا ما يميز المؤلفون بين نوعين من الضحك: ذلك الذي يعبّر عن شفافية الفرح، وذلك الذي يشهد على الالتباس والسخرية والقساوة، أي بين ضحك قَبول وضحك تهكّم. تتوفر اللغة العبرية على مفردتين لتعيين

النبرات المختلفة للضحك: «سحاق» تحيل إلى ضحكة مرحة خاصة بمتعة الوجود الجماعي، ومنها يأتي اسم «إسحاق»؛ وكلمة «لاج» تحيل إلى السخرية والتهكم. واللغة اليونانية تعيّن أيضًا هذه الأشكال المختلفة للضحك بكلمتين مختلفتين: «جيلان» وهو الضحك اليومي المتصل بالفرح، و«كاطاجيلان»، التي تحيل إلى الضحك الشرّير والعدواني. أما اللاتينية فليس لها سوى كلمة «ريزوس» التي تجمع من غير تمييز التباسات الضحك كافة [لوغوف، 1977، 452-453]. وفي مجتمعاتنا الغربية، لا يزال التقليد حيًّا في معارضة الضحك السيّئ بضحك البهجة والمرح. فكلمة المرح المفاجئ بالفرنسية «hilarité» مشتقة من الكلمة اللاتينية «hilarus» التي تعني: الطالع السعيد، والفأل الحسن للآلهة. ويستعيد كلود ليفي ستراوس -في شكل أقلّ أخلاقية- التباسًا قريبًا من ذلك بتفحّصه لسلسلة من الأساطير الهندية الأمريكية: «فكلها تقريبًا تمنح للضحك نتائج كارثية، وأكثرها ورودًا هو الموت. والبعض من الناس فقط يربطون الضحك بأحداث إيجابية، كامتلاك نار المطبخ، وهو أصل اللغة». ويوضح ليفي ستراوس أطروحته بأساطير من شعب «البوروروس» حيث يقف على ضحك قاتل بالمعنى الحقيقي، يلعب من ناحية أخرى دور متغيّر تركيبي لكسر الجمجمة بضربات الساطور [....] والوضعية على العكس تمامًا -في أسطورة أخرى- حيث «ينوّر» الضحك الناس باقتيادهم للفرجة، حتى يستطيعوا التعبير بتلك اللغة المنطوقة التي تجهلها الخفافيش» [ليفي ستراوس، 1964، 140].

جسدٌ من ضحك

بما أن الضحك مُشبَع بالالتباس، فإن الطقوس تمزج بين العقلاني والديونيزي، بحيث إن الضحك يستدعي في الآن نفسه العقل لإدراك الطابع الهزلي لوضعية أو مُستملحة[1]، غير أنه يمنح للجسد بشكل متزامن الحصّة الكبرى. ففي التقاطع بين المعنى وبين العضوي، ليس ثمة من استجابة ولا من قرار إرادي، فالضحك انبثاق عن الجسد، وهو يقطع انسياب الكلام الذي يكون دومًا موسومًا بحضور جسدي، لكنّ ذلك يكون في شكل خفي وقابل للتوقّع. الضحك نفحة هواء تغمر الفرد بنبرة مرحة في فجائيةِ وضعيةٍ أو كلمة طيبة ما، أو لأسباب تكون أحيانًا

(1) للمستملحة «le mot d'esprit» عبارة عن ردّ لطيف ودقيق بتلاعب بشكل مستملح بالألفاظ ولا يكون دومًا مقصودًا. وقد منحها فرويد ولاكان موقعا مهمًا في نظرية اللاشعور (المترجم).

أليمة. والضحك انفلات مؤقت للذات واستسلام للّحظةِ وتخفيفٌ من المراقبة، بحيث إنه يقطع الكلام ويفيض على الصوت، غير أنّه لا يكف عن التجذّر في دلالة معينة. إنّه ليس سوى فرقعة واضطراب عابر يحرّر لبرهةٍ متطلبات الهُوية كما يحرّر الفرد من بروتوكولات معينة. وإذا لم يمت المرء من الضحك، فهو يتوقف عنه بعد بضع لحظات، ليجسّد انفلاتًا مؤقتًا من رتابة اليومي. الضحك «ينفجر». صحيح أنه أحيانًا يكبح نفسه، غير أنّه يفكك الجسد المكتمل والمنغلق والمحدود للحياة العادية، ويشتّت شذرات الهويات المطمئنة والمرتاحة والمعروفة. وهو يفتح نافذة خارج العالم الخاص بالمرء، ومُنفَلتًا خارج إكراهات الواقع، ويجرّ وراءه الآخرين مستكْملًا سيرورة التبديد المؤقت. ينقطع الكلام ويأخذ الجسد مركز الصدارة، وهو يقوم بذلك بطريقة فاضحة من خلال الزغزعة الفجائية للشخص الذي يصاب بالرجفة والهزهزة، فيصير تنفسه متقطعًا وتلمّ به القرقرة.

ونحن نتفهّم أن تجعل بعض التيارات الفكرية المتشدّدة من الضحك رديفًا للضلال ومسًّا بالأخلاق أو مُروقًا على الرب (الفصل الثالث). صحيح أنه يستجيب حقًّا لطقوسيةٍ ما، من حيث إنه فعل مشترك، غير أنه يضمن انتصارًا مؤقتًا للجسد ويحيل الكلامَ إلى فُواق. وبما أنه يصدُر عن وجه يصفه أعداء الضحك بأنه متشنّج ومشوّه، فهو يبدّد جديّته وطابعه المقدس. الضحك تعبير بصري وشفهي في الآن نفسه؛ فهو يطلق صداه في الحركات، ووضعية الجسد، وفي السلوك. وهو يستبد بالشخص الضاحك تمامًا. وانبعاثاته الصوتية لا تحيل إلى دلالات دقيقة وإنما إلى أصوات متقطعة فقط.

ثمة العديد من المجازات تلحّ على البعد الجسدي للضحك وعلى تحلُّل كل لياقة وأدب، إذ يُقال إن المرء يتبول من الضحك، ويضحك حتى يتبول في سرواله، وحتى ينثني جسده، وحتى يمرّغ عجيزته في التراب...[1]

الضحك تعبير دائم الحياة عن «ثقافة هزلية شعبية» آيلة للاندثار، أمسك ميخائيل باختين في كتابه عن [رابليه] بحركته في حيويته التي كانت لا تزال على حالها الأصلية؛ «فالطابع الأساس للواقعية العجيبة المضحكة هو الانحطاط، أي: نقل كل ما هو متسامٍ وروحاني ومثالي ومجرد إلى المستوى الجسدي والمادي، مستوى الأرض والجسد في توحّدهما الذي لا

(1) لسوء الحظ نفتقد في اللغة العربية مقابلات للغنى المجازي الذي يقدمه المؤلف، غير أن اللغة الدارجة قد استعادت ذلك الغنى المفقود، بحيث يقال: التغوط من الضحك والموت من الضحك والتمرغ من الضحك، والتفرقع من الضحك، وغير ذلك من التعابير المجازية (المترجم).

تنفصم عُراه» [باختين، 1970، 29]. يقوم غاراغنتوا بتغداد طويل لطبيعة مَساحات المؤخرة التي استعملها، ويصرح بتجربته تلك لأبيه غرانغوسييه، والخمسة الأوائل منها تصلح غالبًا لتغطية الوجه والرأس، إن رابليه يقوم هنا بقلب القيم المتصلة بالجسد، فيتبادل الأعلى والأسفل فيه موقعيهما. «فممسحات المؤخرة الخمس تدخل في الدائرة الكبرى للعناصر والصور التي تحيل إلى تعويض الوجه بالمؤخرة واستبدال الأعلى بالأسفل [1971، 24]. تتمثل خاصية التقليد الهزلي الشعبي في قلبٍ للمناطق القيمية الأكثر أهمية في الجسد: الوجه بجلاله الشاهد على الروحانية وعلى نفسية الفرد بل وعلى نفسه أيضًا، وبالمقابل العجيزة أو المؤخرة، وهي منطقة في الجسد ترتبط بالتفاهة وتجذّر الإنسان في المادة والحقارة، وتحيل عمومًا إلى الشتيمة والمحاكاة الساخرة. تُبدي عزافة بانزوست عن مؤخرتها لبانورج وأصحابه، وهذه الحركة عبارة عن عملية رمزية للاستهزاء وتحقير من تتوجّه إليه. إنه أمر يعني أنَّ كونَ المرء وجهًا لوجه مع الغير أمرٌ لم يعد معمولًا به، بل بقي له فقط أن يكون «مؤخرةً لوجه» أو «مؤخرة لمؤخرة»، إنها الطريقة الوحيدة لاستعادة التوازن. لنقدم باقة من الأمثلة المستقاة من طراوة اللغة الشعبية: أن يُبين المرء عن مؤخرته (عوض وجهه)، تقبيل مؤخرة العجوز، تحدثْ مع مؤخرتي، فرأسي يؤلمني، تذوير الشفاه كمؤخرة الدجاجة، أن يسقط المرء ومؤخرته فوق رأسه، أن يُبين المرء عن مؤخرته ورأسه عالٍ، وجه له جلدة المؤخرة. إنها سخرية تدور حول قيَم الوجه، وتحريرٌ مؤقتٌ لجدية الحياة، وهي تعني دومًا إثارة الإعجاب بإظهار وجه يكون في تلاؤم مع ظروف الرابط الاجتماعي.

إن النزاع الذي يُرسى بين الروحاني والمادي والأعلى والأسفل يكون أحد حوافز الضحك. واللغة الدارجة -كما الأشكال العادية من اللغة الشعبية التي أثبتناها سالفًا- تلعب خلال الأحاديث اليومية من أجل تحقير الوجه لصالح المؤخرة، باعتبار ذلك تكريمًا للرّفعة. فجعل المؤخرة مادةً لوجهٍ يكون محظ سخرية أو إعسار، يعني بشكل ما: العثور على أساس آخر للوجود والمصالحة بين الجسد والنفس بمنحهما حِصصًا متعادلة في النبل أو التفاهة. يمنح الشاعر الإسباني أوكتافيو باث طابعًا مجازيًّا للتعارض بين المؤخرة والوجه من خلال مبدأ اللذة ومبدأ الواقع. فقد كتب بهذا الصدد: «حين نضحك من المؤخرة، أي من ذلك التشويه الساخر للوجه، فإننا نؤكد انفصالنا ونستهلك هزيمة مبدأ اللذة. يضحك الوجه من المؤخرة وبذلك يستعيد التعارض بين الجسد والروح» [أوكتافيو باث، 11/1971 وما

يليها]. وفي التراث الهلّيني، يستبق «باوبو: الفرج الأسطوري» هذا التقارب الناشز؛ فهو يحرر «ديميتريا» من الحِداد على بنتها التي لم تستطع نسيان فقْدها لها. وحين رفعت تنّورتها، أبانت عن فرجٍ استطاعت أن تجعل منه وجه طفلة، فانفجرت ديميتريا بالضحك واستعادت مذاق الحياة. إن الضحك المرح الذي أثارته دُعابة «باوبو» ينبع من تفاهة الرؤية الفجائية للوجه المُحاكى وقد أعيد تشكيل صورته «بأسفل البطن».

ثمة هزل بالبراز يلحّ على أسفل الجسد. وقد كان ذلك أمرًا مُستحسنًا بالأخص في بداية القرن العشرين. وكان جوزيف بوجول (الملقب بالضّرّاط[1]) قد عرف نجاحًا منقطع النظير خلال سنوات طويلة على خشبات المسرح الباريسية، بحيث يقول ملصق مسرح [المولان روج] الشهير: إنه «الفنان الوحيد الذي لا يدين بأي حقوق للمؤلف». وكان يُطلق ضُراطًا باستمرار بحيث نجح في الغناء بمؤخرته. وقد خصص له الكاتب الفرنسي مارسيل بانيول بضع صفحات في كتاب [ملاحظات عن الضحك]، ويستشهد فيه بالمغنية إيفيت غيلبيرت: «في مسرح [المولان روج] سمعت أكثر تشنجات الضحك طولًا، ونوبات الضحك الصاخب الأكثر هستيرية». إن مارسيل بانيول يصرح هنا بالنجاح الباهر للفنان وبتواطئه مع الجمهور الذي «كانت تُسمع ضحكاته على بعد مائة متر من المسرح». «وحين كان الضرّاط يرى ذلك الجمهور الهائج ضحكًا كان يصرخ: «واحد، اثنان، ثلاثة، كلنا معًا جميعًا مرة واحدة... فتنضم إليه الجوقة حينها في تشنج بالغ. وكانت مداخيل الضرّاط تبلغ ألف قطعة لويس ذهبية يوم الأحد» [199، 44 وما يليها]. ولقد كان الناس يأتون لسماعه من جميع أنحاء المعمورة. وكان يلعب حتى القُزنيطة بوضع أنبوب طويل في قعر سرواله.

يثير الاهتمام الذي قد يُولَى فجأة لعنصر من عناصر جسد الغير -خلال محادثة أو في مجال عمومي- البسمة أو الضحك. ولا أفضل من ضرّاط غير منتظر ليكون مثارًا للضحك الأهوج لمجمع ما،خاصة إذا كان صادرًا عن شخص بالغ الجدية. وذلك أيضًا الحال مع شاربِ الجعّة الذي يترك آثار زبدها على أنفه وشاربه، أو السترةِ الغريبة لأحد المارة، أو الأذنين الكبيرتين لخطيب أو زأزأته، وفتحة السروال غير المغلقة، أو أزرار قميص غير مستوية، وغير ذلك. يقوم الرابط الاجتماعي على مبدأ المحو المُطقَّس للجسد، وذلك بقَولبته في الأعراف الاجتماعية [لوبروتون، 2017]، لكن اختلال الهندام

(1) الضّرّاط (1875-1945) فنان فرنسي عرف بالأخص بتحكمه في عضلاته بحيث كان يمكنه أن يطلق ضراطًا في أشكال صوتية مختلفة ومتقنة.

وعدم الاهتمام بالمظهر أو بتسريحة الشعر أموز تكون معدية بحيث تُدخل الضحك في نمط يكون هزليًا أحيانًا. وبما أن الكاريكاتير أو المحاكاة العجيبة المضحكة عنصران متجذران في الجسد، فهما يقومان حقًا على عزل خاصية بدنية أو حركية للشخص بالمبالغة فيها قصد إثارة البسمة أو الضحك. حين وجد نابليون نفسه يومًا في مواجهة كلامية مع ملكة روسيا التي كانت تحاسبه بحدّة، دعاها إلى الجلوس قائلًا: «لا شيء يقطع مشهدًا مأساويًا أفضل من الجلوس، فحين نكون جالسين يصبح الأمر كوميديا» [برغسون، 1989، 40]. إن انبثاق الجسد ينزع فتيل كل عاطفة، ويعطّل الغضب المشروع لدى مَن انصاع للدعوة. ويسجل برغسون -بلباقة- أن المأساة مُناقضة لكون البطل يأكل أو يشرب أو يُبين عن وجود جسده، فهو يكون أشبه بالأثير، تنهشه مأساته.

يتكوّن الضحك من قهقهة متلاحقة في حركة مرحة لا نهاية لها. فهو لا يترك أي نظرية تكسره. إنه مكوّن من فزشات عديدة وملتبسة. وهو لا صيغة إنتاج له، وإنما أشيدة كثيرة جدًّا. يقول ماركس غروشو: «أنا حذرٌ بطبعي، وليست لي الرغبة ولا القدرة على تحليل ما يجعل شخصًا يُضحك شخصًا آخر. لقد قرأت عددًا هائلًا من الكتب صنّفها متخصصون معروفون توضح آليات الفكاهة، تسعى إلى تفسير ما هو مضحك وما ليس كذلك. لكني أشكّ في أن كوميديًا واحدًا يعرف ما يجعل الضحك ينبثق أكثر مما يعرف ذلك جاره»[1] [1981، 75]. نحن نعرف عبارة فرانسيس بلانش حين طلب منه صحفي الحديث عن آليات الضحك، فأجاب: «أنا لا أضحك كما قال برغسون». كما نعرف ما قاله بيير داك، وينطبق على كل محاولة لتعريف الضحك: «من لا يعرفون عن الضحك شيئًا، يعرفون مقدار ما يعرفه أولئك الذين يعرفون أكثر منهم». قام أحد مفسري الكتاب المقدس بمنح التفسير الذي أنشأه لأحد الشيوخ، وعاد في السنة الموالية وسأله إذا ما كان تفسيره عونًا في فهم أفضل للنص المقدس؟ لكن الشيخ أجابه بأن العكس هو ما حصل؛ فالكتاب المقدس هو الذي ساعده على فهم تفسيره! بعبارة أخرى، فإن تفسير الضحك يلزم أن ينبع من الصدر لكي يتبدّد بالضبط في الضحك، وهي مهمة مستحيلة.

إن ضحك كل شخص يكون خصوصيًا، فهو امتداد لوجهه وتوقيع صائت لشخصه وانتشار لصوته. فالضحك -مهما كان الباعث عليه- شأن

(1) هو يوليوس هنري ماركس، الملقب بماركس غروشو (1890-1977)، وهو فكاهي أمريكي ينتمي لفرقة ماركس بروذرز. التحق بإخوته للتمثيل في السينما ولعب في 23 فيلمًا فكاهيًا، بشخصية مميزة (المترجم).

يخص الجسد والمعنى، باعتبار أنه أثرٌ لدلالة خاصة. وفهم الدلالات الوفيرة للضحك يعني: الاعتراف بحصّة الالتباس والغموض والفرح والقسوة، والبراءة والتلاعب... إنّ هذا الكتاب لا يتعلق بالهزل أو بالمُزاح فقط، بالرغم من أخذه لهما بعين الاعتبار. فمركز التحليل فيه هو: الإنسان الضاحك المنغمس في وضعيات متباينة لا يكون الهزل فيها إلا جانبًا من الجوانب. الضحك -في نهاية الأمر- كلمة فريدة تصف وضعيات مختلفة بل متعارضة. وتكمن مهمتنا ليس في دراسة الضحك من منظور «ما يبعث على الضحك والسخرية» بقدر دراسته من منظور الجسد لفهم الاستعمالات المتناقضة والملتبسة للضحك في مجتمعاتنا، باعتبار الموضوع يتعلّق حقًّا بأنثربولوجيا الضحك؛ بوصفه مظهرًا جسديًّا. وسيدرك القارئ أن هذا الكتاب يندمج بخصوصياته في سياق أبحاثي السابقة عن أنثربولوجيا الجسد، بالرغم من أنه لا يستدعي الجسد فقط في تحاليله.

1. العلاقات الاجتماعية الضاحكة في الحياة اليومية

«الضحك ينفي العمل؛ لا لأنه يوقفه؛ بل لأنه يشكّك في جديته. الضحك تعليق للعمل، وأحيانًا فقدانٌ للحكم العقلي. وهكذا فهو ينزع عن العمل، ومن ثم عن العالم، كل دلالة ممكنة [...]. لهذا فإن العالم يعود بالضحك مكانًا منذورًا للعب، وحظيرة مقدسة، لا مكانًا للعمل».

أوكتافيو باث، **الضحك والمعتقل**.

الإيقاعات الضاحكة على مدى الأيام

الضحك اجتماعي بامتياز، وهو لا يوجد من غير الدلالة التي تمنحه انبثاقه. إنه يوجد في الخط الغامض بين الاستجابة (الاجتماعية) والانعكاسية. بل إنه أثر للمعنى لا انبثاق بيولوجي. فهو -مثله مثل أي عاطفة- ضروري وعفوي في بعض الظروف في آن معًا، وهو يندرج في بداهة العلاقة مع الغير تبعًا للانتظارات المتبادلة والضمنية. إنه أبعد ما يكون عن الارتباط الدائم بالهزل. ففي التفاعلات الاجتماعية، نلفيه يخضع لطقوسيات معينة حتى لا يُعاش كشيء مزعج. وبهذا المعنى، فهو ينتمي إلى فن سوسيولوجي حذسي حتى يظل في اتصال مع الغير بلا خوف من أن يخضع للحكم. فانبثاقه ومدى صوته ومدّته ونبرته تخضع للتشفير بشكل حازم. وبما أنه تعبير عن طقوس معينة، فهو ينتمي إلى رمزية جسدية تُكتسب بالتفاعل الاجتماعي وبالتماهي مع الأقارب، لكنّه يخضع من جديد، بشكل شخصي متجدد ودائم للعب داخل الروابط العديدة التي تربط وتتفكّك في كل لحظة بين الأفراد [لوبروتون، 2004]. إنه يرتكز دومًا على أسباب وعِلل وجيهة. وهو من ثمّ ليس أمرًا آليًا يندرج مرة إلى الأبد في طبيعة الإنسان، بحيث يكون متأكدًا من الفعل مهما كانت الظروف. فهو قد يكون أحيانًا ضحك تأدُّب أو ضحكًا مصطنعًا، لكنه -مبدئيًا- انبثاق يجسّد لعبة العقل والروح.

الضحك مَلمحٌ يرتبط بالأجيال، فالأطفال لا يضحكون من الأحداث نفسها أو من النكت نفسها التي يضحك منها آباؤهم، فمعايير أفهامهم

ليست هي نفسها. لكلٍّ غُمر مُزاحه الخاص الذي ينتمي لنظام دلالةٍ خصوصي. تقترح الظروف الاجتماعية وضعياتٍ مثيرةً للضحك وسخيفةً، ومراميَ مستهدفةً، وذلك من خلال نبرات مختلفة تمتدُّ من الضحك الهادئ إلى التهكّم والحقد. ثمة إيحاءات طَبقية يتشبع بها الضحك أحيانًا: فمن وضعية طبقية إلى أخرى، لا يضحك الناس بتاتًا من الشيء نفسه، ولا يضحك المرؤوسون من رئيسهم، ولا يطلقون الضحك قبله، بل يستجيبون بالمقابل لضحكاته. إن الهزل الذي يولّد الضحك يكون دومًا مُشفَّرًا اجتماعيًا بحواجز غير مرئية، تحدّد دائرة من يمكن أن نضحك معهم، وبأي طريقة سنضحك معهم، وما يمكن أن نتهكم منه مُزيحةً، ما يكون تدنيسًا للحاضرين أو إهانة لهم أو قولًا في غير محله. وقد قال شارل لالو بمعجم زمنه في نهاية الأربعينيات: «الغندور المتأنق، الذي يضحك من عاملٍ ذي أيادٍ متشقّقة خشنة، قبيحٍ وغير ذي هندام لائق، يعتقد بصدق اجتماعي أنه متفوق عليه. والعامل يتهكم -بالمقابل- من هذه الحشرة الخاملة ذات الأيادي الناعمة البالغة البياض، وبصدق لا يقلُّ عن صدق الغندور» [1949، 250]. إن الضحك بارتباطه بالشروط الخصوصية للتراتبية في قلب الرابط الاجتماعي- ينتشر أكثر كلما كانت العلاقات سلِسة ومتحررة وليبرالية وأكثر مساواةً. يقدم جان كلود مورا [2010، 38] مثال الحضور الكثيف للصور الضاحكة في مؤلفات فرانز هالز في المجتمع البورجوازي الهولندي، خاصة في حيّ هارليم، لدى زبائن قليلي الاهتمام بوضعه المعياري، خلافًا لمؤلفات رامبراندت الذي كان يرسم للأرستقراطية التجارية لأمستردام، التي كانت ما زالت مرتبطة بالتقاليد، والتي كانت أكثر زهدًا فيه. كما أن السياق يغيّر أيضًا من الوضع الاعتباري للضحك لدى الشخصية نفسها، كما يعرض لذلك ألبير كوهن بسخرية: «كانت ضحكات أدريان دوم غالبًا ضحكات صاخبة، لكنها كانت كذلك لأسباب مختلفة حسب مخاطبه. فهي كانت مع رئيس له لكي يؤكد له بذلك الضحك الصاخب والمنطلق كم استطاب مُزحته. أما مع نظير له في المرتبة، فإن الضحك الصاخب يكون هدفه أن يمنح لنفسه سمعة رجل طيب وبشوش، مصاحب لكل الناس وصريح كما بريق الذهب. وأما مع النساء ومع زوجته بالأخص، فإنه يضج بالضحك الحادّ تعبيرًا منه عن فحولته وقوته الطبيعية»[1] [1986، 339].

كما أن مُزاح النساء ليس هو مُزاح الرجال، وضحكاتهن ليست هي

(1) كان الكاتب الفرنسي لابروتيير قد لاحظ ذلك في زمنه: «المدينة موزعة إلى مجتمعات عديدة أشبه بجمهوريات صغيرة لها قوانينها وعوائدها ولهجتها وكلماتها المضحكة» (1975، 145).

ضحكاتهم: «لو كان للرجال في ذلك قواعد لَتباهوا بطولها وعددها. فقد كان الذكور اليونانيون يحتفون ببداية فترة طمث نسائهم، أي بذلك الدليل المرغوب فيه للفحولة المتمثّل في سهرات محصورة في الذكور. والكونجرس قد يموّل معهدًا وطنيًا لعسر الطمث قصد القضاء على إزعاج العادة الشهرية» [غلوريا ستاينيم، ضمن: مورا، 2010، 237]. إن التوجّهات الثقافية للنّوع تؤدي إلى المزحات المتواضَع عليها بين الجنسين أو تلك التي تتم بين أفراد من الجنس نفسه؛ وذلك في الغالب من خلال قلب ساخر للتصورات التي تربط المرأة بالغواية والرجل بالقوة. تتعرض فحولة الرجل دومًا إلى سخرية النساء، أما الرجال فيتهكّمون من مظهرهن وغوايتهن أو من تنازل بعضهم لضرورة استمالة النساء. لكن -بالنظر إلى تمثيلات النوع- سيكون الضحك تجاوزًا لدى النساء لا صفة لهن، باعتبارهن منذورات أكثر من الرجال للحشمة. وفي التفاعلات الاجتماعية، تسارع النساء اللواتي «ينفجرن» بالضحك إلى وضع أيديهن على أفواههن، كما لِيُوارين هذا الامتلاء الفائض للجسد الذي ينبثق أمام الجماعة. فإذا كان حلالًا على الرجل الانطلاق بفحولة في الضحك بكامل جسده، فإن المرأة تكون خاضعة لضرورة المظهر والتحكم في النفس. تبرز الوصلات الإشهارية المرأة غالبًا وهي تخفي فمها (باعتباره منطقة جسدية جدًّا وحميمة) كي تحافظ على ضحكها ضمن الطقوسيات المنتظرة.

ينبغي للضحك أن يكون ملائمًا للطقوسيات المنتظرة التي تفرضها الظروف. فالجنازات والمراسيم الدينية والقيام بتدابير إدارية في سياق عمومي، هي وضعيات لا تقبل الانصياع للضحك أبدًا، وإلّا فإن المرء قد يثير الانتباه إليه في وضعية مؤسفة تؤثر على تقديره لنفسه. بالشكل ذاته، فإن مأدبة حفل زفاف ترفض الوجوه العابسة المكتئبة. إن عواطف لحظة ما ترتبط بطقوسيات اجتماعية معينة، فهي تُعاش بشكل مرآوي من قبل طرفَي المبادلات الاجتماعية، وهي من ثمّ ذات طابع مُتواضَع عليه عميق. فهي تثير طرائق فعل تكون ملائمة للوضعية والمقام [لوبروتون، 2004]. ثمة لحظات وأمكنة للضحك، وأخرى مُكرّسة لجدّية الوجود. فالحفلات وأعياد الميلاد والأعراس والمأدبات والمأكولات والمشروبات التي تُتناول جماعيًّا، وبعض المحادثات المتبادلة تؤدي بالضرورة إلى مناخ احتفالي أو مرح، ميّال للضحك بفضل جوّ يشجّع على التعبير عن الحكايات واللعب بالكلمات وعلى الكلام النافل الذي يولّد الضحك والبهجة... وذلك خلافًا للاجتماع الأكاديمي أو اجتماع مجلس إدارة مثلًا، حيث التعبير الممكن بالضحك

يظل محسوبًا ويرتبط بالأحرى بمستملحات يتمّ التمتع بها بين النظراء.

الضحك تعليق على العلاقة، أي تواصل على تواصل يُفصح عن صدى المبادلات الكلامية، ويمارس تأثيره على السياق بشكل مُزامن لذلك. وتكون عاديةً تجربةُ تلك التفاعلات التي تتخلّلها العديد من الضحكات من غير أي إيحاءات هزلية. فالحياة مشبعة بتلك اللحظات التي لا تعبر سوى عن اعتراف متبادل وعن الرضا عن اللحظة. إنها ضحكات تواصلية خالصة غير مبالية بالمضمون، غير أنها تعمّق الارتباط بين الناس. يضحك المرء حين يلاقي قريبًا في الشارع أو في أروقة الشركة، وحين يأخذ عطلة أو حين يعود من العطلة. وسواء تعلّق الأمر بكلام عن الجو أو عن جار طيب أو غضوب، أو عن العطلة التي ما زالت بعيدة المنال أو عن تنظيم العمل، والنتائج الرياضية وغيرها، فإن الكثير الجمّ من الوضعيات يكون ملائمًا لذلك. ثمة نوع من «الرتابة» يصاحب هكذا مرور اليوم تبعًا للمخاطَبين الذي نُلاقيهم، وتبعًا للطقوسية الضاحكة الضمنية التي تقودنا إلى أن ننفجر بالضحك جماعةً بصدد وضعيات ليست مثيرة للضحك، بحيث تترك الفرد في لامبالاة إزاءها لو كان وحيدًا. الناس الأقرب إلينا هم أولئك الذين نضحك معهم من غير سبب هزلي. فهذا التقاسم للضحك ضروري للمرح ولبهجة الوجود معًا ولو للتمتع بالنكت والمزح التي قد تبدو مستهلكة في أي لحظة أخرى.

تكون الجماعة المبنية على الصداقة ملحومة بوفرة الضحك. فتقديم وافد جديد عليها يستثير بسمةً أو ضحكةً للترحيب به، والمعجَب الذي يقع صدفةً على الفنان الذي يعشق في زاوية شارع، يكاد يفقد نفَسه من الضحك مندهشًا وغير مصدّق. ينبع الضحك الصاخب أحيانًا من الجدية البالغة لمحادثة، لما ينطق أحد المتحاورين بكلام يُحرج الآخر حين يأخذه على حين بغتة. كان الشاب هنري ميلر على أهبة توقيع عقد تأمين على الحياة من غير نقاش زائد، متوافقًا مع الرغبة في «أن يكون عاديًا»، التي كان يُحسّها في تلك اللحظة من حياته. لكن الشخص الذي كان يبيعه ذلك التأمين، كان يعتبر أن الأمر يتعلق بشأن خطير بحيث اندهش للموقف النزق لهنري ميلر: «افترض أن تقع مصعوقًا فتموت يومًا! وأنا أتصوّر أن الرجل اعتقد أني أحمق للطريقة التي انفجرت بها ضاحكًا. كنت أضحك والدمع ينهمر من عيني. وفي نهاية المطاف قال لي: لا أدري ما الباعث على الضحك في ما قلتُ. فرددتُ عليه بعد أن استعدت هدوئي للحظة: يا إلهي.

انظر إليَّ الآن. هل تعتقد أني من أولئك الناس الذين يهتمون بما سيحدث لهم بعد مماتهم؟» [1952، 370].

قام عالم النفس ر. بروفاين بمساءلة مارّة في الشارع مُخبرًا إيّاهم أنه بصدد إنجاز بحث عن الضحك، فانفجروا بالضحك مع أنْ ليس في الأمر ما يبعث على ذلك. يكفي أيضًا أن نطلب من أصدقاء لنا أن يضحكوا كي يدفعهم هذا الطلب الغريب إلى الضحك. وإذا ما طلبنا منهم أن يقهقهوا «ها هاها» فسيقومون بذلك بمرح، غير أن ضحكهم لن يكون مشابهًا لضحك الحياة اليومية. وفي تجربة أخرى لبروفاين [2003، 59]، إذا ما طلب القائم بالتجربة منهم الضحك بإشارة منه فإنهم لا يستطيعون ذلك لأن أثر المفاجأة يكون قد غاب والوضعية تبدو لهم مصطنعة جدًّا. ولدى البعض، يكون الاستجمام مع الآخرين مجهودًا يعجزون عن القيام به. يتحدث الروائي ميلان كونديرا عن طالب زميل له قديم كان يبدو له الضحك ضربًا من الاصطناع، «فلقد رأيتُ شخصًا يضحك لم يكن له أي حسّ هازل وكان لا يضحك إلا لكيلا يختلف عن الآخرين، كجاسوس يرتدي بزّة جيش أجنبي كي لا يتعرف عليه الآخرون» [2009، 37]. إنها طريقة رغناء للمناورة من شخص لا يتمتع بالمرح وينكّد على الآخرين فرحَهم بحيث يُقال عنه: «إنه إنسان نكِد».

يُنفّس الضحك عن الصعوبة التي قد يجدها المرء في أن يكون هو ذاته، وهو يوفّر مسافة مرحة مع الأحداث ويعلّمه تحمّل المصائب على الأقل بشكل مؤقت. ذلك كان حال ألكسندر جوليان، الذي عبّأ نفسه للصراع الدائم ضد نظرة الآخرين له بسبب حركاته الرعناء، والذي كان يسعَد للمُزاح الذي يُبين عنه أقرباؤه ضدًّا على العقلية الجدّية لمن كانوا يرغبون في دفعه إلى زيارة الأطباء: «ولحسن حظي أني وجدت في مكان آخر أطباء من غير وزرات بيضاء ولا سرير تحليل نفسي، يعالجونني بالضحك وبلا حساب بصداقتهم ومحبتهم» [2015، 186]. الضحك عزاء بالنظر إلى حياة يومية تكون أحيانًا كامدة. ذلك هو الدرس الذي يمنحنا إياه فيلم كلاسيكي في الكوميديا الأمريكية هو [رحلة سولّيفان 1941] لبريستونستورج، والذي يحكي قصة مخرج سينمائي غاضب من لامبالاة منتجي هوليود، فيقرر إنجاز فيلم اجتماعي يكشف فيه عن الوجه الآخر لأمريكا. وهكذا تحول إلى متشرد كي يتعرّف عن كثب على سكانٍ يجهل عنهم كل شيء. بيْد أن العديد من التقلبات المؤسفة قادته إلى السجن حيث وجد نفسه عاجزًا

تمامًا عن إثبات هويته، وحيث أضحى سجينًا يكسر الحجر طوال اليوم. وفي أحد الأيام تمّ عرض فيلْم لوالت ديزني، فاندهش المخرج من الفرحة التي كانت تنير وجوه المعتقلين. فقرر من حينها أن ينجز أفلامًا كوميدية.

خلال سيولة الحياة اليومية، نجد أنفسنا دومًا تحت رحمة الضحك، بل أيضًا الضحك الأهوج الذي ينبثق بشكل غير متوقَّع بسبب تشنج بعض الوضعيات الاجتماعية المتّسمة بالقساوة. إنه ينبثق حيثما كان من الأساسي أن يحافظ المرء على جدّيته، وحيثما كان الضحك ممنوعًا. وبهذا المعنى، فالضحك لا يتطلب بالضرورة حالة ذهنية خاصة، إذ هو ينبثق حتى في سياق أليم بسبب كلام في غير محله أو سلوك يحرّر التوتّر المتراكم. إنه يكون عبارة عن فورة مؤسفة يطلق فيها المرء العنان لضحكاته على الرغم منه بحيث ينساق إلى حال يكون في الغالب مُحرجًا. إنها قهقهة صاخبة متحررة من كل تمدّن ومن كل انتظار اجتماعي بحيث يعتبرها الحاضرون ضربًا من الوقاحة. وهكذا يتم الاصطدام المباشر بالطقوس الأكثر جدية عبر التحرّر الذي يمارسه شخصٌ تعيس لا يتمكّن من التحكّم في نفسه. الضحك هنا لا يكون دومًا مرَحًا. فصاحبه يسعى بلا جدوى إلى إيقافه؛ لأنه يعرف أنه في ورطة خطيرة، وأن الناس يعتقدون أنه يتهكّم عليهم. إنه لا يجهل العواقب الوخيمة التي تنتظره. فهو يفقد التحكم في صورته الاجتماعية ويعرّض نفسه لأحكام الغير، خاصة منهم أولئك الذين يتساءلون إن لم يكن الضاحك يتهكّم منهم. وإحدى الذكريات السوداء في طفولتي تتعلق بالغضب العنيف الذي صبّ جامّه عليّ أستاذ عجوز ذي سمعة مخيفة كان يتطاير زبدُه على السبورة من فرط حنقه. كان قد بدأ يفقد ماء الوجه، فاستبد بي ضحك أهوج كما كان حالي غالبًا في ذلك الوقت، وغشاني في الآن نفسه إحساس بخطورة الأمر. كان الرعب يسيطر عليّ غير أن توالي القهقهات يغمرني. وكنت أحس بيأس بالغ من كون الآخرين يتعلقون إلى ذلك الحدّ بجدية العالم بعيدًا عن الإحساس بطابعه المصطنع الذي كان يحرك دواخلي. كانت تلك الضحكات تشكل إيقاع طفولتي. وأنا ما زلتُ أسمع لحد الآن الأصوات الحانقة التي كانت تُعيب عليّ ذلك، وما زلت أتذكر ساعات العقاب الطويلة التي كان يُكيلها لي فأظل واقفًا في عزّ الشتاء والبرد أمام القدور الساخنة، أو أدور مرات حول ساحة المدرسة بلافتة ملصقة في ظهري تحط من كرامتي، من غير احتساب الضربات العديدة بالمسطرة على الأصابع.

الضحك الأهوج أو الهستيري أمر خطير في الحياة العادية لأنه يعرّض المرء لفقدان ماء الوجه أو بالأخص لإفقاده الغير، بالرغم من أنه غالبًا ما يُدرَك كإزعاجٍ مؤقّت وقابل للغفران. يحكي كافكا في رسالة لفليس عن حدث زُجّ به رغمًا عنه في وضع مُضنٍ. ففي ذلك اليوم، وكان بصحبة زملاء له في المكتب حازوا هم أيضًا على ترقية، مُرتدين كلهم زيّ الاحتفال بالنظر إلى الأمر الجَلَل، وجد نفسه أمام رئيس المعهد الذي يشتغل به، وهو رجل محترم ومؤدب. قام أحد المترقّين الجدّيين بخطاب للشكر على الترقية أنصت له الرئيس بوقار. كان الرجل في وضعه المعتاد، غير أن كافكا لاحظ بغتة كرشه المنتفخ. وكان لهذا الانبثاق المفاجئ في جلال تلك اللحظة أثرٌ محرجٌ عليه، فأحسّ مرعوبًا بضحكٍ يتعالى في صدره حاول من دون جدوى أن يكبحه بالتظاهر بالسعال. وحين رفع الرئيس رأسه للشروع في الخطاب المعتاد، «كان بإمكانه أن يرى إيماءاتي ويلاحظ أن الضحك الذي كان ينفلت من بين شفتيّ للأسف لم يكن نوبة سعال». وأمام الحشد شرع في خطابه غير مُبالٍ بذلك. بيد أن الوضع صار إلى أسوأ بسبب السلوك المؤسف لأحد الزملاء الذي حاول ردع كافكا لردّه إلى سواء السبيل. «لم أعد قادرًا على تمالك نفسي ورأيت آمالي تتبدّد في أن أستطيع كبح ضحكي». وتدريجيًا بدأ الضحك الصاخب ينشر عدواه بين الحاضرين، وحده الرئيس ظل رابط الجأش. توبع الحفل برغم موجات الاضطراب تلك. ثم أخذ زميل آخر الكلمة فتلعثم في كلامه. وانفرطت الحواجز كافة: «كنت أطلق قهقهةً صاعقةً وحادة [...]. صمت الحاضرون كافةً فصرت أخيرًا مركز الضحك المعروف والمثير للاهتمام. حاول الرئيس مُحرَجًا الحفاظ على ثباته، فوجد جملة معينة كي يمنح لصراخي تفسيرًا إنسانيًا، بالعلاقة مع مَزحة قام بها سابقًا. وبعدها قام بصرفنا» [كافكا، 1972، 260 وما يليها]. فأن يخرج المرء مرفوع الرأس من وضعية كتلك، هو أمرٌ يتطلب فنًّا سوسيولوجيًا للتفاعل.

الضحك الذي يتبدّى أحيانًا خلال الجنائز يعود إلى الاحتقان بالعواطف إزاء خطورة الموقف لدى الأقرباء الذين ألمّ بهم المُصاب. وهكذا يخفّ التوتّر المتراكم فجأة في ضحكٍ لا يمكن كبحه. المراسيم الجنائزية في مجتمعاتنا هي الأمكنة الأكثر ملاءمة، والتي يلزم تفاديها، لانفجار الضحك المحموم الذي لا يعبّر البتّة عن الفرح. تصف الروائية الفرنسية كوليث بألَم موكب أبيها نحو المقبرة، وخاصة انهيار أمّها التي لم تكفّ عن الكلام معه بدَعَةٍ طيلة المشوار نحو المقبرة وهي جاثية قرب التابوت. ثم عند العودة إلى البيت، والقاعة مشبعة بالألم والأسى: «دخل هرّ بحذر وببلاهة، كان هرًّا

عاديًا ورائعًا لا يتجاوز الخمسة أشهر... قام الهرّ بقفزة خطيرة لم يتوقعها منه أحد رمت به من فوق رؤوسنا أمام أقدامنا... ضجّت أمي بالضحك وهي في حداد، كانت تطلق ضحكاتها الحادة كما في عزوبتها وصفّقت بيديها أمام الهرّ» [كوليت، 1960، 128]. القهقهة تكون حقًّا مُعدية بين مجموعة من الأصدقاء تتناوب الضحكات تباعًا خلال حصة من الدعابة الصريحة. وكما يقول ذلك إجمالًا رايمونديفوس: «نحن نجهَد كثيرًا في إضحاك الناس، وفجأة، ها هم لا يتوقفون عن الضحك لأتفه الأشياء»[1].

لكن الضحك الأهوج يظهر أيضًا في اللحظة المأساوية باعتباره تحريرًا فُجائيًا من التوتُّر الذي لا يُحتمل. واتِّباعًا لمحاكمات موسكو، قدّمَتْ محاكماتٌ براغ عام 1952 في قفص الاتهام أعضاءً من الحزب الشيوعي كانوا منافسين للرئاسة الستالينية المتحكمة فيه. كان الأمر يتعلق أيضًا بتقديم ضحايا عبرةً لجماهير أضحت منهكةً. كان أحد عشر من بين المتهمين الاثني عشر يهودًا في بلدٍ معروفٌ بمعاداته للسامية. هؤلاء الناس، الذين سيحكي عنهم الروائي أرتور لندن، كانوا متهمين «بالتآمر ضد الدولة». وفي لحظة من أكثر اللحظات مأساوية في المحاكمة، كان أحدهم يسمى «سلينغ» يقوم بشهادته أمام المحكمة. وبما أنه كان هزيلًا من سوء المعاملة ومن مدة السجن، انخلع عنه سرواله. «ثم إن المشهد الهزلي لرفيقنا وهو يبدو فقط بتبّانه أثار فينا ضحكًا ملحميًا وهستيريًا. ضجّ صديقنا «سلينغ» هو الأول بالضحك وهو يرفع سرواله بحيث لم يستطع متابعة شهادته» [لندن، 1968، 301]. وهكذا انصاع المتهمون الآخرون لموجة الضحك وعدواه. «استبد الضحك بالحاضرين وبهيئة المحكمة. أخفى وكيل المحكمة وجهه خلف جريدة مفتوحة بكاملها، فيما غمس أعضاء هيئة المحكمة رؤوسهم في ملفاتهم. أما الحراس فكانوا يطلقون صرخات ثاقبة محاولين إمساك أنفسهم عن الضحك». لا أحد أفلت من هذا الضحك. كانوا كلهم تحت الضغط الستاليني، وأعضاء هيئة المحكمة لم يكونوا يجهلون التزوير الذي عليهم المصادقة عليه بالحكم بالموت على المتهمين الأحد عشر ومن بينهم «سلينغ»، وعلى الآخرين بالسجن مدى الحياة. وكان هؤلاء الأخيرون لا يجهلون المصير الذي ينتظرهم. ففي مناخ التوتر المفرط هذا، يكون الضحك

(1) يحكي روبرت بروفانس ما حدث في عام 1962، في قرية كاشاشا قرب بحيرة فكتوريا في تانغانييكا السابقة (تنزانيا حاليا)، حيث عاشت صبايا عديدات من داخلية تعليمية لحظات لا نهاية لها من الضحك الأهوج أعدى صديقاتهن. فصارت الدروس مستحيلة. فمن بين 150 تلميذة، مسّ الضحك 95 تلميذة. بعضهن تم طردهن من المدرسة، غير أن العدوى بلغت أيضا عائلاتهن وأصابت أيضا مدارس أخرى. وكان من اللازم انتظار مرور سنتين لكي يتوقف ذلك الضحك الهستيري ولكي تعود الحياة إلى مسيرها العادي.

مثل تكشيرة ساخرة، غير أنه يسمح بضربٍ من الاستجمام العجيب.

يبدو الضحك حينها شيئًا خارجًا عن التحكّم، يتم الإمساك به في بداهة الوضعية بحيث «سينفجر» المرء بالضحك. لكنه -كما قلنا- لا يكون أبدًا استجابة وإنما دومًا انعكاسية. وهو يكبح نفسه كي لا يجرح أحدًا ويظل خفيًا كي يتفادى إثارة اهتمامٍ قد تكون عواقبه وخيمةً عليه. يمكن أن نطلق ضحكة متواطئة بشهودنا منظرًا مضحكًا على الرصيف لكي نبرز سعة عقلنا، أو أن نتابع طريقنا من غير أن نتخلّى عن جدّيتنا لعدم مشاطرتنا للمشهد مع شخص آخر. يضحك المرء «في ذقنه» أو «في قبّه» جاهدًا في ألّا يلاحظه أحد، أو على العكس من ذلك يضحك بصخب للدلالة على مقْت أو استنكار إزاء شخص أو وضعية ما. ونحن نضحك من مستفلحة أو دُعابة سمعناها مرارًا كي لا نحرج صاحبها أو للشهادة على الصداقة التي تربطنا به. ثمة العديد من الأمثلة المتوفرة هنا للتدليل على المراقبة الانعكاسية التي يمارسها الأفراد الحاضرون بهذه الحدّة أو تلك، تبعًا لسياق تفاعلهم. الضحك يكون دائمًا خاضعًا للسياق والظرفية، ويكون قصيرًا أو سيّالًا، وخفيًّا أو مجلجِلًا، وصاخبًا أو قريبًا من البسمة؛ فهو يتكيّف مع الوضعية تبعًا للانطباع الذي يرغب بالفرد في منحه عن نفسه بكل صدق ومن غير أن يفكر بالضرورة في ذلك. فهو يظلّ متحكمًا جزئيًا في نفسه، عدا في الضحك الأهوج الذي ينفلت منه جذريًا. فكل مستوى من الضحك يتطلب بذلك نحْوًا اجتماعيًا يتم تصريفه حسب الظروف. وما يُضحك للحظة، كالسقطة السخيفة لأحد المارة الذي يتمشى في الشارع بجلال به نبرة من الغرور، يثير ضحكًا يتوقف للتوّ إذا ما نحن اكتشفنا أن الرجل قد تعرّض حقًّا لعطب أو أن الأمر يتعلق بقريب لنا لم نتعرف عليه لتّونا. والشخص الذي يقهقه ضحكًا وحده في الحافلة أو القطار هو شخص غريب الأطوار ومخيف، إذ إنه لم يعد يندرج في الطقوسيات الجسدية المشتركة.

الملْمَحُ نفسه، وتبعًا لأنواع الجمهور، يترجم الضحكَ أو المعاناة أو أيضًا اللامبالاة أو عدم الفهم. وأيّ امرئ وأيّ شيء يمكنه أن يصبح فجأة مثارًا للضحك حسب نوع الجمهور. فكل شيء مرتهنٌ بوجهة النظر. من ينزلق على قشرة موز في الشارع لا يتقاسم الضحك الصاخب للشاهدين عليه. ونحن لا نتسلى بما يمسّنا أو يمسّ قريبًا لنا، فالضحك يفرض المسافة. الهزل من دون شك شكل مرح للخزق، بيد أن المسافة مع معايير السلوك يلزم أن تظل دومًا من غير نتائج وخيمة. بعض الناس الذين يزعجهم

الضحك يُجرّحون ويستنكرون ذلك، فيكون الردّ: «لقد حان الوقت لوقْف الدُّعابة»، «ليس هناك ما يبعث على الضحك»، «إنه أمر لا يضحكني». إن الضحك من مصائب أو إحباطات شخص آخر يعني اللامبالاة إزاء أساه، ومن ثم يأتي تمرّد من يتعرض للضحك: «أنت تضحك عليَّ وعلى ما أصابني»، «سنرى من سيضحك منّا في الأخير». تُعاش القصة نفسها والنكتة ذاتها والوضعية نفسها ظاهريًا كشيء مضحك لدى الواحد وكشيء فظ وإثارة أو جزم لدى الآخر. ومن ثمَّ من اللازم تجريد الكلام من أهليته للخروج من الورطة أو إطفاء فتيل النزاع الذي ينبثق من ذلك: «ألا ترى بأني أمازحك؟». «قلت ذلك على سبيل المُزاح»، «لا تأخذ كلامي على محمل الجد، أنت تعلم أني لا أقول كلامًا معقولاً». إنه قذح في كلام تمَّ التلفّظ به من البداية بكل صراحة، غير أن تلقيه يؤدي إلى التّدم المباشر عليه في شكل مُتواضَع عليه. المُزاح والضحك عناصر رابطة ترسم شكلًا أوليًا للرابط الاجتماعي، فهما يعبّئان الجماعة ويلجمان عناصرها من خلال التذكير بالقيم المؤسسة لها. الضحك بصفة عامة ملطّف للاتصال البشري، فهو يضمن الاشتغال الهادئ للقاء بجعله يقوم من البداية على أرضية ملائمة، أو إنه يبدّد البلبلة أو سوء الفهم بإشراع علامة حسن النية والتوافق.

يصاحب الضحك الحياة اليومية بشقّ الطرق الممكنة، وهو أحد مكوناتها الكبرى. صحيح أنه يكون أحيانًا ضحكًا ثقيلًا وفجًا وبذيئًا ومقيتًا... غير أنّه يجسد بهذا المعنى كافة تنويعات العواطف المشتركة في كافة الظروف. الناس المُبسطون يضمنون تنشيط الحفلات أو اللقاءات بين الأصدقاء، ومأدبات الأعراس تكون ملائمة بشكل كبير للنكت وللإيحاءات الماجنة وللدعابات المشتركة. يذكرنا م. كلاين-زولتي وف. رفائيل (1982) بالتقليد «الموخليخ» في منطقة الألزاس اليهودية وبتلك القصص التي كانت تُحكى في الماضي، الملأى بالهزل وبالحكايات الموجبة للعبرة وبالتذكير بتاريخ القرية وبأناسها. كانت تلك القصص تُحكى في وقت السمَر حين يجتمع أناس القرية بأتمها في سياق يؤكد كثافة الرابط الاجتماعي.

أن يتفوّق الجسد على جدّية النوايا وأن تستبد بالخطيب تكشيرة أو عُطاس أو ضحك هستيري أو يفصح عن فلتة لسان، كل هذا منبع لا ينضب، باعث على الضحك للجمهور الذي يُباغَت بالأمر غير أنه ينساق لذلك بمرح. ويكون الشخص الشارد مصدرًا يوفر الوضعيات الهزلية التي يكون من السهل تقليدها بمحاكاة ساخرة. وأن نكتشف أنّ كلامًا يبدو بالغ

الجدية كان فقط فخًا للتهكم من وضعية ما أو من مجموعة أو فرد ما هو فرصة أخرى للضحك الجماعي. صحيح أن المفارقات كلها ليست مبعثًا على الضحك والسخرية، بل إنها تكون أحيانًا مأساوية أو أليمة. ولكي تثير تلك المفارقات خفّة الضحك، يلزمها خيمياء اجتماعية للمعنى والوضعية. وحين لا يكون للمرء ميل للضحك، فهو يمرّ مرور الكرام على الدُّعابات الأكثر تبلورًا. الضحك لا يترجم فقط المرح في ذاته، بل يعبّر عنه للآخرين، ذلك أن موقفًا كهذا ضروري، لأنه يستجيب لطقسنة تستدعيها الظروف وجمهور الحاضرين. إن عدم تقاسم الضحك بين الأزواج أو مع الأقارب يكون مسبقًا توقيعًا لانقطاع التواطؤ والتباعد بين الناس وتعطيل الروابط العاطفية. «من بين الأسباب التي جعلتني أتزوج دافيد هو أنه كان يضحكني، والآن وقد انتهى ذلك الأمر، ولم تعد له رغبة في إضحاكي، بدا لي أني قد انخدعت به»، هذا ما تلاحظه زوجة خائبة على شفا الطلاق [هورنبي، 2001، 164].

يكون الضحك في الغالب الأغلب بهجة ونكهة للحظة، ولحظة تقاسم مع الآخرين، وانفلاتًا للفكر، بحيث تكون اللحظات الهزلية ممتعة، والضحك المرح مُستهدَفًا خاصة في المناسبات الاحتفالية. إنه يترجم الحيوية الوافرة حين تنبثق الحياة في كلّية الجسد كما في ذلك المقطع الشهير في فيلم [الغناء تحت المطر] (ج. كيلي؛ س. دونين، 1952) حيث ترقص جين كيلي تحت قطرات المطر والبسمة على شفتيها. ويحكي الروائي الأمريكي هنري ميلر مشهدًا مشابهًا حين كان في مدينة «فار رويوي» حيث أحس للمرة الأولى برغبة باطنة في الكتابة بثّت في نفسه الاضطراب. أسدل الليل ستاره وخلت الشوارع من المارة. أحسَّ نفسه يمور بالطاقة الحية ومليئًا بتيار كهربائي. «حين بدأ المطر يهطل، بحيث تلقيتُه كصفعة حين رفعتُ وجهي للسماء، بدأت أتحرك فجأة من فرط البهجة، وبدأت أصرخ عاليًا من الفرح. وبدأت أضحك وأضحك مثل مجنون، من غير أن أعرف طبعًا السبب [...]. كنت أفور من الفرح فقط، وكنت مجنونًا ومجنونًا من الفرح لفكرة أن أجد نفسي وحيدًا بشكل مطلق» [ميلر، 1952، 252].

وطبعًا، فإن الاحتفالات العمومية في التقويم الديني أو العلماني هي بواعث على الاستجمام الذي يكون ذا طابع طقوسي إلى هذا الحدّ أو ذاك. والكرنفالات أمثلة على ذلك، فهي تسمح بفسحة لَهوانية، ككرنفال ريو دي جانيرو أو كرنفال أوليندا، وأيضًا بمدينة نيس الفرنسية وبيشا والبندقية. ففي مدينة بال أو غيرها من المدن العديدة، يكون التنكّر والإباحة التي

تمنح الإمكان لخرق المواضعات، مع ما يصاحب ذلك أحيانًا من تجاوزات مأساوية، مُنتميًا إلى معطى أنثربولوجي [دوفينيو، 1973] كان موجودًا في ما قبل التاريخ، مع الديونيزيات لدى اليونانيين والساتورنيات لدى الرومان. بالشكل نفسه، يتولّد عن القلاقل الاجتماعية فرح جماعي، من قبيل الأيام الأولى لثورة 1789، وكومونة باريس، والتحرر من النازية، وماي 1968 في فرنسا مثلًا. ففي هذه الفترات، تنخفض التوقّعات المتبادلة، ويغدو ممكنًا هامشٌ كبير يكون لصالح حدث يخلخل الإطارات القديمة للفكر والعمل، و«فوضى الحواس» والفوران الجماعي يقودها ضحك يتفشّى بين الجموع.

ثمة سلسلة من المؤسسات الخصوصية تسعى إلى تعزيز الضحك. فالفرجات الهزلية (كالكراكوز والكباريه والسينما وتمثيليات المهرجين أو المبسطين والبرامج التلفزية أو الإذاعية...) تمنح الجمهور لحظات مشروعة للنكوص وتعليق إكراهات الهوية والواقع قصد عيش الانشراح بهدوء. يبيع الكتبيّون مجاميع النكت، كما ثمة مواقع متوفرة لذلك على الإنترنت... إن انتظار الضحك يولّد الضحك. «ذلك حال مَن يبدأ في قراءة كتاب فكاهي أو يرتاد المسرح لمشاهدة مسرحية هزلية ويكون مَدينًا لهذا المقصد وحده بالضحك من الأشياء في الحياة اليومية التي لم تبدُ له هزلية أبدًا. إنه ينتهي إلى الضحك من ذكرى أنه قد ضحك ومن انتظار الضحك، منذ دخول الممثل الكوميدي للخشبة، وقبل أن يسعى هذا الأخير إلى إضحاكه» [فرويد، 1930، 368]. ونحن نضحك مسبقًا منذ رؤيتنا لممثل كوميدي نُعجب به في فيلم أو من الكلمات الأولى في قصة مضحكة يحكيها أحد شهودها. إن شارلي شابلن ولوريل وهاردي، وباستر كيتون، أو كوميديين معاصرين من قَبيل لويس دو فونيس يجسدون انتظارًا يكون مُشبَعًا منذ ظهورهم، بحيث يذكّرون المتفرج بالضحكات العديدة التي أثاروها لديه في أعمالهم السابقة. يكفي أن يصعد رايمون دوفوس على الرُّكح وينظر إلى المتفرجين لحظة كي تضج القاعة بالضحك قبل أن يتفوه بأي شيء. إننا نضحك مسبقًا من الضحك الموعود.

ثمة تهريج ونكت متواضَع عليها وخالدة في طابعها الساخر، كما حين يتعلق الأمر بالتزيّي بألبسة غريبة أمام الأطفال أو الضيوف، وبمحاكاة العربدة أو بالتظاهر بالعثرة... لكن أثر ذلك يكون في غالب الأحيان أمرًا مضمونًا. في أحد الصباحات كان نيكولاس بوفي يصور مسجدًا بمدينة بريليبا بمقدونيا، حين أحسّ فجأة «بشيء ساخن ولزج يوحي بالإسطبل يلامس جسده.

فكر في أن الأمر يتعلق بحمار، وأخذ الصورة بهدوء. لكن الأمر كان يتعلق بفلاح عجوز جاءه على رؤوس الأصابع ووضع خده على خدّي كي يُضحِك أصدقاءه العجزة. ثم إنه راح وهو ينثني من الضحك من دعابته. ويبدو أن ذلك الضحك سيكفيه لليوم بكامله» [بوفييه، 2001، 81].

لا يزال الطفل حرًا في الضحك أو الابتسام، فهو لا يشكّل وجهه من الظروف المتداولة في العلاقات الاجتماعية. إن متعته شفافة وضحكه سهل، بل إن الكبار يشجعونه على ذلك كما لو أنهم يحنّون لما يُحرّم عليهم اليوم. وبواعث الضحك الصاخب عديدة، وقد تكون تافهة في أعين الكبار، إذ هو يشهد على موارد المعنى التي لم يضبطها ويمنعها بعدُ كليًا النسيج الاجتماعي. ففي هذه السنوات الأولى يعيش الطفل مرَحًا وافرًا من خلال التعبير عن الرغبة في التبوُّل والبراز، التي تعتبر أول حالة ساخرة للوضعية البشرية التي تضطره يوميًا للقيام بأنشطة تكون مصدر دهشة له. ففي هذه اللحظة من وجوده، نراه يواجه تعلم النظافة، وكلامه «الوقح» يحظى بقبول محيطه الذي يقهقه بالضحك إزاء تلك الخروق التي يقوم بها. فالبراز الذي يُثير قرف الكبار يكون لديه شيءٌ ملتبسٌ يخرج من جسده، ولعبة الكلام تلك تكون سبيلًا لترويض ذلك الالتباس الذي يقوده تدريجيًا إلى التحكم في فضلاته والإرضاء الحميم لحاجاته. المُزاح مثلًا يكون مرتبطًا بالعمر، غير أنه في العمق لا يلعب هنا إلا دورًا بسيطًا لأنه لا يزال بحاجة للمسافة في مجال معنى عالمه. يكون ضحك الطفل بالأحرى تعبيرًا عن الفرح أو استثارة لمحيطه العاطفي، من طبطبات ومداعبات ودغدغات وغير ذلك. إن ارتباطه بالهزل وبالأخص بالمُزاح يعني أنه يدخل في عالم معنى شاسع ويغدو حسّاسًا للمفارقة وللّبس وغيرهما. وخلال وقت طويل، تكون الفوارق مع السلوك «العادي» في نظره هي ما يبعثه على الضحك. فما دام الطفل لا يملك تحكّمًا معرفيًا بمحيطه، بالرغم من أن ذلك التحكم يتّبع تناميًا خاصًّا بعمره، فإن المُزاح يكون مثيرًا للضحك [غولدشتاين وماكْغي، 1972].

هكذا يتعلم الطفل أن يتّخذ لنفسه مسافة لهوانية مع اللغة أو مع السلوك، وهو يكتشف تدريجيًا مع المرح عالمًا من المعنى. إنه لا يجهل الجاذبية التي تنبعث منه لدى أقربائه من خلال ضحكه أو بسماته ومستملحاته وحركاته ومواقفه. وهو نفسه يقهقه ضحكًا مما يثيره من مرح لدى مَن هم عزيزون عليه. وهو يصير أكثر ضحكًا حين يثير أقرباؤه

ذلك الحسّ لديه وهم يجعلون من أنفسهم أنموذجًا له. ففي عائلة لا تعرف الضحك أبدًا، لا يطور الطفل أي سلوك مرح. الآباء هم مغارة صدًى لترسيخ بعض أنواع السلوك لدى الطفل. والضحك أو البسمة هي طرائق أساسية للجزاء المتبادل في العَلاقة مع الطفل.

تعجّ ساحات الاستراحة بعددٍ لا يحصى من الضحكات أو التنادي المرح. وإذا كان الطفل يمكنه أن يضحك من أي شيء تافه، فإن إرادة الكبار في إثارة مرحه لا تُتوّج دومًا بالنجاح. يحضر الطفل لعرض سيرك. يطلق أبواه الضحكات غير أنه يظل غير آبهٍ لتهريج المهرجين. يسأله أبوه: «ألا تضحك؟»، فيجيبه: «ليس هناك ما يُضحكني» [جانسون، 1950، 114]. إن كل ذلك في نظره ليس سوى تصنُّع. وبما أنه ناقص تجربة فإنه لا يزال يجهل مواضعات الراشدين في الضحك. قال بودلير: «ضحك الأطفال مثل تفتّق زهرة. إنها فرحة التلقّي وفرحة التنفس وفرحة التأمل والحياة والنمو. وهي فرحة تشبه فرحة النبتة. لهذا عمومًا يكتفي بالأحرى بالبسمة، أي بشيء شبيه ببضبصة الكلاب وغزغرة القطط. ومع ذلك، فلْتلاحظوا أن ضحك الطفل إذا كان يختلف عن تعبيرات الفرح الحيواني، فذلك لأن هذا الضحك ليس خِلوًا تمامًا من الطموح، كما يليق ذلك بشياطين في عمر الزهور» [1971، 311-312]. تلك هي من دون شك الدلالة الأولى للضحك، المتمثلة في الشهادة على الانخراط في العالم، وشفافية أن يكون المرءُ ذاتَه باعتباره تمظهُرًا لبهجة الوجود التي لا تعود بالضرورة في وجودها لأسباب «جدّية».

يكون الضحك في الطفولة غالبًا تواطؤًا مرحًا من غير عواقب. إنه يترجم البهجة الطبيعية للوجود، ودهشة الحياة ورؤية الطفل للعديد من الأشياء حوله، كما أنه انبثاقٌ للعبة الوجود التي تحركه. تتذكر آني لوكليرك ألعابها مع أختها حين كانت صبية صغيرة، حيث كان يتعلق الأمر بأن يفرضا على نفسيهما الضحك حتى اللحظة التي يباغتهما فيها الضحك الهستيري معًا: «حينها يأتي الضحك الحقيقي، الضحك الكامل، كي يجرفنا في اندفاعه الهائل. إنها ضحكات منفجرة ومتواترة ومتدافعة ومندفعة، ضحكات رائعة وفخمة وهوجاء... ونحن نضحك بلا انقطاع على الضحك على ضحكنا... يا له من ضحك، ضحك على المتعة، وتمتُّع بالضحك؛ الضحك يعني الحياة بعمق» [لوكليرك، 1974، 141-142]. يلعب الأطفال لعبة إثارة الضحك بإمساكهم بذقَن بعضهم بعضًا: «أمسك بك من ذقنك...»، ويكمن الرهان في عدم فقدان الطفل لجدّيته. إنها بهجة نابعة من الوجدان وابتسامة

فخمة، فالطفل يضحك من كل شيء ومن لا شيء طوال اليوم، بينما يبدأ المراهق في الإحساس بالإحراج، مكتفيًا بالضحك الأهوج أو بضحكات تدهش أقرباءه. أما الراشد فيكون قد استبطن الزهد في الضحك في حضرة الغير، إذ يحسب بسماته أو ضحكاته أكثر لأنه يعرف أنه صار مُلزَمًا بها.

كلما كان مَجْمَع ما منشرحًا ومرحًا غير مقيَّد لسعادته كلما ضجّ بالضحك فصار له الضحك لُحمةً في تواطؤ سعيد. الجماعة تُقوّي الأحاسيس وتعزز الضحك المنطلق بما يشبه العدوى وبأثر طقوسي. يتزايد المرح بفعل تناول الخمور التي تحفّز المزاج الجيد، وأحيانًا ليس من غير صدام، إذا ما لعبت الخمر برأس أحد الحاضرين للحفل الذي يسعى لاستفزاز الآخرين. لكن الشراب عادة ما يجعل المرء مرِحًا ويحرّره من الرقابة الباطنة ويسهّل الميل للمرح. يحكي زيفوذيان (1987) خلال مناظرة عن المُزاح في العلاقات الإنسانية نُظّمت بإحدى الشركات، أنّ أُطرها لم تقدّم سوى أمثلة محايدة إلى حدّ كبيرٍ عن أحداث مرحة وقعت لهم خلال عملهم. لكن خلال غداء عمّ فيه الشراب، تحرّر المتدرّبون وبدأوا يروون الحكايات المضحكة التي واجهوها. ينتهي أيّ حفل عائلي وبشكل تدريجي إلى انبثاق النكت وتداول الحكايات والذكريات المسلية وإلى توالي الضحك والقهقهة. فعدا أثر العيش الجماعي، يعزّز الشراب المرح ويحرّر الممنوع ويسمح بكلام وسلوك لا يمكن تصورهما في مناسبات أخرى من الحياة. يقول فرويد: «أفضل ما يمنحه الخمر وأندزه هو تغيير مزاج الإنسان، وهو ما يجعل الناس كافة لا يتخلّون بالسهولة نفسها عن هذا السمّ. فالمزاج المنشرح سواء كان ذا مصدر جواني أو برّاني، يضعف من القوى المانعة ويوجه لها نقدًا خاصًّا، ويجعل بذلك مصادر المتعة التي يكبتها القمع مقبولة من جديد. كم يجعلنا المزاجُ المنشرحُ غيرَ عابئينَ بحصافة العقل. فالمزاج يأخذ مكان العقل [...]. والخمر يجعل من الراشد طفلًا حقًّا غير عابئ بإكراهات المنطق» [فرويد، 1930، 145-146].

يتماشى الخمر مع الضحك تماشي الإنسان مع ظله في بعض الميادين الاجتماعية المشتركة. والمجتمع الفرنسي يشجع مسألة الشراب، وهو يوفّر له الفرصة في العديد من المناسبات خلال الأعياد ولقاءات الصداقة التي تصاحب اللقاء أو المأدبات والمبادلات، وبعد الخروج من العمل أو في علاقات الجوار الاجتماعية... فالنجاح أو عيد الميلاد، أو الولادة أو الزواج أو الترقية أو حفل افتتاح معرض أو تدشين منشأة أو الإحالة على التقاعد، كلها

مناسبات تستدعي «الاحتفاء بذلك» حول بعض قنينات الخمر والعديد من الدّعابات والمُزح. إن تقاسم كأس يعدّ في ذاته فعل تواصل وتوكيدًا جوهريًّا لهؤلاء وأولئك حول «طوطم» مشترك، لأنه يعني بالضرورة المُزح التي تكون غالبًا هيَ هيَ، لا تتغير أبدًا في تكرار يؤكد أنَّ الأمور في النهاية لا تتغير بدورها أبدًا، وأن الزمن مهما مرَّ فالأفراد يظلون على ما هم عليه. لكنه بالأخص يمنح الحرية للنكت والأخبار المستملحة ولكافة أنواع النكوص... فمثلًا، يؤدي منع الخمور والسجائر أحيانًا إلى لمحات هزلٍ سمعناها مرارًا تمنحها شرعيتها، وهي تُدرج المتمرّد عليها في تقليد عريق من الشرّابين أو المدخّنين الكبار الذين توفوا معمّرين أو في حال صحة جيدة برغم تقدّمهم في السن. وهو يكون مقتنعًا بأن مصيره سيكون بالضرورة المصير السعيد لهؤلاء. وهكذا يتمّ محو خطر الشراب أو التدخين بمُستمْلَحة من قبيل: «خذ كأسًا آخر لن يتناوله الأطباء»، أو «سأدخن سيجارة في دقيقة حياة»، وغيرها. والمتداول أكثر بهذا الصّدد هو هذه التّورية لبيير داك: «حين تكون كأسي فارغةً آسى[1] لها، وحين تكون كأسي ملأى أُفرغها».

وعدا المشروبات الكحولية، ثمة مواد أخرى تساعد على المرح والانشراح بتحرير المرء من حذره، كحشيش القنب والأقراص المهلوسة التي غالبًا ما يتناولها شباب الأجيال الجديدة لمساعدتهم على الارتخاء والانغماس في الحفل. يُشير سامي عليّ في مؤلَّفه عن الحشيش في مصر، إلى المزاج الرائق لمستهلكيه الذين يتناولونه غالبًا جماعة، «بحيث إن المرح ينتهي في الأخير إلى أن يسود بينهم، وهو مرح هادئ ووَديع» [1988، 59]. يساعد الاسترخاء على المرح والضحك وعلى تداول الدعابات والقصص المضحكة. إنها ضحكات بين الإنسان ونفسه، غير أنها تغذي أيضًا لائحة مصنفَة يلخصها سامي علي في بضع صفحات، كما هو حال ذلك الرجل الذي أحس وهو جالس على الرصيف تحت تأثير الحشيش بأن أنفه قد استطال بشكل مفرط إلى حدّ إعاقة حركة مرور السيارات، فصرخ قائلًا: «ممنوع أن يمرّ أي واحد»، ثم إنه أدار رأسه مضيفًا بصرخات مدوّية: «لكم أن تمرّوا الآن» (82).

(1) يتم هنا التلاعب بالجناس اللفظي لكلمتَي: plein و plains. وهو جناس من الصعب إيجاد مقابل له في العربية (المترجم).

العلاقات المبنية على الدُّعابة

تعرف العديد من المجتمعات في العالم نظام علاقات تسمى علاقات الدعابة[1]، أو القرابة بالدُّعابة، التي تتطلب من شخص ما طرائق مبادلات مبنية على الجدّية مع البعض من أقربائه أو ممن يتحالف معهم، غير أنه لا يتبادل مع غيرهم سوى الهُزء. وهذه العَلاقات معروفة في بعض الدول الإفريقية والأوقيانوسية والأمريكية الشمالية والآسيوية. وهكذا تغدو المُزح والدّعابات التي لا يمكن تصورها ممكنةً بين أناس من أعمار ومستوى اجتماعي مختلف، بل إلزامية في هذا السياق الذي تنمحي فيه كل صرامة. وقد أدرك رادكليف-براون [1969، 169 وما يليها] أشكالًا متوازية من العلاقات حيث المزح والسخرية تكون مباحة ومتبادلة ومتقاسمة، وأخرى بالمقابل لا يحق فيها إلا لفرد من العائلة أن يتهكم من الآخر من غير أن يستطيع هذا الآخر أن يجيب إلا بطريقة خفيّة. وهو يرى في ذلك «تركيبة خصوصية بين العناية والتعارض». فإذا كانت طرائق العلاقة هذه تولّد النزاع في أمكنة أخرى، فإنها هنا تكون متداولة في الحياة اليومية ولا تثير العداوة أبدًا. إن التقارب العاطفي يسمح -طقوسيًّا- بقلة الحياء والاحترام والمشاحنات اللفظية الضاحكة والعدوانية. وهكذا فإنّ أيّ توتر كبير يُبعد بشكل هزلي لصالح الجماعة. «ونحن نجد الأمثلة الأكثر عددًا والأشد انتشارًا لهذه العادة في علاقة شخص مع إخوانه وأخواته وزوجته. غير أننا نصادفها أيضًا في بعض الحالات بين أبناء العمومة وبين أخي الزوجة وابن أخته، وبشكل أكثر خفية بين الأجداد والأحفاد» [188] وأحيانًا أيضًا مع مجموعات.

وحسب المجتمعات والجماعات أو الأفراد المعبَّئين بشكل مختلف، تتحدّد نبرة العَلاقة بوضعية الأفراد في نظام القرابة، ومعها سجل المزح والدعابات المسموح بها. العداوة الظاهرة تكون طقوسية خالصة ولا تضر أبدًا بالصداقة أو القرابة العاطفية للأشخاص المعنيين. إنها أيضًا أشكال من المراقبة المتبادلة بما أن الهُزء يتغذى من أطباق يومية ويحب التذكير بتقصير البعض والبعض الآخر. وهي تهدئ من الروابط بين الجماعات والأفراد. وقد تحدث مارسيل غريّول (1948) في هذا السياق «عن علاقات تطهيرية»، إذ إن تبادل الناس الشتائم والهُزء مع التظاهر بالنزاع يجعلهم يتفادون النزاعات الفعلية. كما أنّ السخرية من الذات أمرٌ واردٌ دومًا.

---

(1) Joking relationship.

وأحيانًا لا تدوم هذه المزحات أبدًا، حيث إنها تكون مدخلًا لتفاعلات أكثر عادية. وتقدّم لنا جنفييف كالا مغريول عنها إحدى الوصفات الممكنة: «هذا الشكل من التحالف -وهو يستعمل الضحك والشتيمة والهُزء بشكل معاكس للاستعمال العادي- يحطّم نظام الأجيال وعلاقات القرابة، ويُنكر سير الزمن، أي أنه -بعبارة واحدة- يجعل العالم مقلوبًا كي يساعده على أن يسير بشكل سويّ» [1965، 401]. إنه شكل يعيد توزيع الكلام ويكسر التراتبية للحظةٍ ويتفادى العسف والاعتباط.

ويرى فيه الأنثربولوجي الفرنسي مارسيل ماوس لحظة استرخاء لعلاقات تكون عمومًا مصطنعة ومنافقة، ويذكّر ببُعد أنثربولوجي لشكلٍ من العلاقة الاجتماعية موجود في مجتمعاتنا. «إن الحياء في الحياة اليومية يسعى إلى الثأر فيجده في الوقاحة والصلافة. ولنا نحن بأنفسنا تقلبات في المزاج من هذا النوع: جنود يتخلون عن وضعية حمل السلاح، وتلاميذ يمرحون في ساحة الثانوية؛ ورجال يتعاطون في غرفة التدخين لغواية النساء» [ماوس، 1969، 156].

هذه العلاقات المشتركة إلى حدّ كبير تفرض تنظيمًا عاطفيًا، بما أن الروابط الاجتماعية توزع لحظات الخطورة ولحظات الخفة تبعًا للاشتغالات الاجتماعية والأفراد الحاضرين. هنا أيضًا، يكون الضحك مُسهِّلًا للعلاقات الاجتماعية، باعتباره لحظة ضرورية للتخفيف من التوتر الذي تتضمنه المبادلات الاجتماعية. وموظفو مقاولة أو مؤسسة معينة تخترقها حالات الغيرة أو الحميمية غير المفصح عنها يلعبون هكذا مع الوضعيات التي تثير النزاع بين المجموعات كي يسخروا من الحظوة أو الامتيازات التي يحظى بها البعض أو البعض الآخر. وهم -وكأن شيئًا لم يكن- وتحت غطاء نكت معينة، يؤكدون بعض حالات الحرمان، مُبدين عن إرادتهم الطيبة التي لا تقبل التّأبيد. الهزل بين المجموعات يكون نمطًا لحل التوتر. فبما أنه أداة لتبديد الطابع الدرامي، فهو يعترف بأنّ ثمة خلافًا، غير أنه يلعب به من خلال منح تعويض لمن يعانون منه. وفي هذه الصيغة، يظل النزاع معلّقًا، بحيث يتم التعبير عنه والتخفيف منه في الآن نفسه. يشير الهزل إلى الاختلاف والخلاف من غير أن يجعل منه سببًا للمواجهة، بما أن الضحك في هذا السياق يكون موضوعًا للمشاطرة. إنه يحمي أجواء مجموعة ما من خلال حفظ ماء الوجه وتبديد الشقاق بين الأفراد، وذلك بالتخفيف من العتاب والغيرة بمنحهما شكلًا تعبيريًّا مباحًا.

يلاحظ برادني (1957) هذا الاستخدام للهزل في قلب محلّ تجاري كبير بلندن من قِبَل الباعة، لكي يلطّفوا من الأجواء ويخفّفوا من الخصومة. وهكذا نراهم يضحكون من حظوة البعض، ويتهكمون من زميل لهم يأتي للعمل متأخرًا؛ لأنه «لم يسمع جرس المنبّه». كما يتندّرون من أن البعض يضطرون للعمل أكثر بسبب خطأ مؤسف قامت به مجموعة أخرى، أو من أولئك الذين يتمتعون بأفضل فترات العطل ويكونون دومًا الأشخاص أنفسهم... إنها طريقة للقول بأن الحدث قد تُجُووِز، لكن شريطة ألا تستمر الوضعية طويلًا هكذا. وهم يتهكمون بدقة من رؤسائهم غير الأكفاء والملأى طبعًا بالعيوب السخيفة. والنداء لتضامن أفضل في المجموعة يكون ضمنيًّا لكنّه يُقترَح بمرونة ومن غير إعطاء دروس. الهزل تواصل وطريقة مبطّنة للتفاوض بصدد العلاقات الإنسانية. وفي سياقات أخرى، يساهم الضحك أو الدّعابات الناجمة عن جدّة وضعية ما (الحصول على عمل، الدخول إلى المستشفى للعلاج...) في إضفاء الطابع الطقوسي على أحداث لا تزال مقلقة. وهو يمدّ الجسور بين المتخاطبين ويبدّد الحَرج. يمارس الضحك أيضًا وظيفة دفاعية تكون غالبًا مزعجةً، حين يوجّه عنصر من المجموعة المناقشة بكاملها نحو الدعابة بحيث يشلّ كل إمكانية للقرار. فهو حينها يبعد الوضعيات المزعجة بمحاكاة البشاشة، وهو موقف قوة من الصعب التدليل عليه. تتذكر امرأة غير راضية عن زوجها كيف كان بالمرصاد لأي دعابة منها: «كان ينظر إليك وأنت تتحدثين بنظرة توحي لكِ عن خطأ أنه ينصت لكِ، حتى تنبثق من بين شفتيه ملاحظة معقدة وعمومًا عدوانية كما من لسان هانيبال ليكتر؛ حينها إما أني أضحك أو أني في الغالب أخرج من الغرفة صافقة الباب ورائي» [هورنبي، 2001، 163]. إن الضحك، باعتباره أداة ضبط اجتماعي في سياق نزاع أو في سياقٍ مشبعٍ بالتوتر المبطَّن وغير المفصح عنه، يؤدي إلى تيسير العلاقات وتعزيز الروابط بين الذات والآخر. إنه يكون دومًا رابطًا، حتى لو حدث له أن يتَّخذ له مرامي خارجية. فهو يخفف من التراتبيات في المقاولة، وبشكل أعم في المجتمع. الضحك الجماعي ينحّي المسافة، ويعيد خلق التضامن بين الناس. وهكذا يعيد تفعيل الطابع الاجتماعي في تبادلية مرحة، على الأقل للحظة. يتبدّد النزاع في الضحك الذي يتحول هنا إلى رادع للصاعقة وإلى مُبدّد للصّدمات [إيستمان، 1958، 24]. الهزل الذي يتم بلورته بمهارة هو تشحيم للرابط الاجتماعي، وعماد للسيولة في العلاقات الاجتماعية.

القيمة التي تُمنَح للضحك

يضحك الناس من الاختلاف الجسماني والمعنوي والفكري لكي يعبّروا عن مقْتٍ ما لا يندرج في المعيار السائد. وهم يضحكون مما لا يبدو في مكانه، كالجسد المشوَّه ولون البشرة المغاير والسلوك الغريب والعلاقات الجنسية خارج القيم المشتركة، وغير ذلك. والمحاكاة المضحكة للناس ولخصائصهم الجسمانية أو طرائق وجودهم هي إحدى ثوابت الهزل الذي يخترق الزمن والمجتمعات. وكان شيشرون في كتاب «الخطابة» قد لاحظ بأسف «أن تشوهات الجسد وعدم انتظامه مصدر ثابت من مصادر الهُزء والسخرية» [1985، 237-239]. وفي الشمال الكبير، يتذكر ج. مالوري عمليات التهكم التي لا تُبقي ولا تذَر: «عيد الميلاد 1950. كان إنغاتالوك يحاكي لي حركات أساريانجواك الأعرج حين يمارس الحب، وكان ذلك أمرًا بشعًا وبغيضًا. أما إميما فبعد أن تلفّع بعباءة سوداء صار يتسلّى بمحاكاة القس وهو يقرأ الإنجيل بوَرع. ثم إنه بدأ يلوي فكّه ليحاكيني وأنا أطلق رصاصة من بندقيتي. وكل الحاضرين كانوا يضجون من الضحك» [1976، 568]. رأى جان دوفينيو امرأة محترمة التقاها في مدينة دوز التونسية قرب شط الجريد، وكانت «تحاكي الحركات الذكورية مشهرة في يدها قضيبًا ذكوريًا مصنوعًا من سعف النخيل، ثم مرت إلى محاكاة غنج فتاة تكون غوايتها خطرًا على سلامة الأزواج» [1999، 21].

في النشيد الأول من الإلياذة، يبدو هيفيستوس أعرج بعد أن رمى به أبوه جوبيتر من السماء عقابًا له على جرأته على الدفاع عن أمه في حضرته. «لاحظ الضيوف أنه يقفز بشكل مضحك لأنه أعرج، ثم إن قهقهة عالية سرت صاخبةً بين الآلهة بمرح». في رواية [المِثَلّ] لإميل زولا كانت «جرفيز» التي أصابها عطب برجلها من جرّاء المرض عرضة للهزء من جيرانها: «حتى لوريّو كان يقطع كلامه كي يشير لجِزفيز، التي كان منحدر الرصيف يجعلها تعرج أكثر، ويقول: انظروا إليها لو سمحتم بذلك لأنفسكم. يا للعرجاء! وهذا اللقب سرى كالنار في الهشيم في المجتمع. كان لوريّو يتهكم ويقول إن على الناس أن يسموها كذلك» [زولا، 1974، 86]. يتذكر ألكساندر جوليان التهكم الذي كان يتعرض له في شبابه، «والضحكات الصاخبة التي كان يثيرها جسدي. فحيثما مررت كان يُخيّل لي أن عليّ أن أتوارى عن الأنظار كي لا أثير ذلك الضحك الذي كان ينفيني، والذي (حتى أقول ذلك بصراحة) يكاد يقضي عليّ» [جوليان، 2012، 103]. وهو يحكي في ظروف

أخرى مغايرة: «وفي الحافلة كنت أترنح. أطلقت ستّ فتيات الضحكات، تبعتهن وأنا أعرج، راغبًا في أن أفسر الأمر. فأطلقْن القهقهات من جديد. كان ذلك إهانة جديدة لي. ومن شدة غضبي نسيت إبكتيتوس، وسبينوزا لم يمدّ لي يد العون هنا» [جوليان، 2010، 65]. الهُزء من الأشخاص ذوي العاهة الجسمانية يكون من البداهة بحيث إن الرئيس أوباما في بداية رئاسته في استوديو برنامج [تونايت شو]، وهو يعتقد أنه أحسن القول وقع ضحية نفسه، حين قارن مهارته في لعبة «البولينغ» بمهارة الرياضيين ذوي الإعاقة. إن وضعية التفوق هذه غالبًا ما تغذي الضحكات، غير أن إدراك ضعف أو عيوب شخص آخر ليس بالضرورة مبعثًا على الضحك، ولا يمكننا أن نستنبط من ذلك نظرية للضحك، بل أن نكتفي بالقول إن هذه الخواص في بعض الظروف تثير الضحك لدى البعض، كما تثير لدى البعض الآخر البسمة والحزن والشفقة بل أيضًا اللامبالاة لدى الأقرباء المتعودين على تلك الوضعية.

إننا نعثر على القيم المتواضَع عليها التي تمنحها السخرية في أقدم كتاب للحكايات المضحكة في ما قبل التاريخ. وثمة مدينتان ترِدان فيه كثيرًا بسبب بَلادة سكانهما: كومي على الشاطئ الغربي لتركيا الحالية، وصيدا في لبنان حاليًا. كما أن أطباء ذلك الزمن لم يكونوا يفلتون من السخرية بسبب عدم كفاءتهم ونزقهم. ثمة فئة أخرى كانت تُسلَّط عليها سهام السخرية هي تلك التي يمكننا أن نطلق عليها اليوم اسم: المثقفين السكولائيين. أما المُزاح لدى اليهود الأوروبيين فينصبّ على سكان مدينة خيلم، وهي مدينة صغيرة ببولونيا تُكثِّف في ذاتها كل الحكمة والسذاجة في العالم تبعا لنبرة الحكايات التي تُحكى عن أناسها. وأما لدى الأتراك، فينصبّ على مدينة كراتيب، ولدى الإنجليز على غوتهام، ولدى اليونانيين على أبديرا، إلخ.

إن غرابة الآخر، إذا لم يتمّ ربطها بالخوف، غالبا ما تدعو للضحك أو البسمة. واللهجات المحلية (الباظوا) تصبح مدعاة للهزء لمن فقدوا استعمالها أو يجهلون التكلم بها. أما اللهجة العامية أو لغة ضواحي المدن، فلا تستدعي الضحك لدى من يستعملونها يوميًّا، فهم محميون برتابة التكلم بها. إنهم لا يعرفون طريقة أخرى للتعبير، خلافًا لمن يسمعونها لأول مرة أو نادرًا. بل إن الإحساس بعدم التلاؤم يكون مشتركًا. واستعمال فرنسية سليمة في الأمكنة نفسها قد يؤدي إلى الاستلذاذ بذلك. فمن يتحدث بـ(الباظوا) أو باللهجة العامية يندهش بشكل رائق من سماع لغة

عادية ما ويسخر منها بالعديد من الطرق. في رواية [سيزار] لمارسيل بانيول، يعود سيزاريو الصغير من باريس بعد أن أتقن اللغة الباريسية. يشرح له سيزار أبوه أنه لا يفقه شيئًا مما يحكي له. فيغضب الابن وهو يسأله إن كان بحاجة إلى ترجمان كي ينجح في فهمه. الضحك نمط من أنماط الانتساب للأسرة والجماعة. أما في رواية [فانّي]، فإن الشخصية التي قامت بتقليد النبرة المارسيلية تصبح عرضة للسخرية.

يقوم عماد الفكاهة ذات التلميح العنصري على عزل نبرات صوت الآخر. فلغة الآخر عبارة عن جعجعة يتساءل المرء كيف يمكن فهمها بنبراتها الغريبة وهفواتها في النطق، وأهازيجها وموسيقاها تصدم رهافة الأذن العنصرية. وكلمة «barbare المتوحش» التي كانت تعيّن الغير والغريب لدى اليونانيين، تحاكي بسخرية لديهم الطريقة التي كانوا بها يسمعون لغات الناس الآخرين. ولمدة طويلة ظلت كلمة «charabia رطانة» تعيّن لدى البورجوازية الباريسية اللغة الأكسيطانية التي يتحدثها أهل منطقة «أوفيرنيا» الفرنسية. وكلمة «baragouin» احتقار للغة البروتانيين (فهي تركيب من: «بارا»: الخبز، «غوان»: الخمر). إن لغة الآخر هذه عبارة عن ضجيج ونسيج من الأصوات العجيبة، بحيث تتمّ محاكاتها بطريقة مضحكة. يسمي الموسوعيون اللغات الشعبية بكاملها «لغة خاصة jargon». ويذكر أ. فارج في حوار معه بمجلة [تليراما، 2009/12/8] أن قائد الشرطة في القرن الثامن عشر كان يُبلغ الملك بما يُقال عنه في الشارع. وكان الملك يقارن هذا الكلام الشعبي بـ«نقيق الضفادع»، بحيث كان يسمي يوم الثلاثاء، موعد زيارة قائد الشرطة، «صباح الضفادع».

تستنسِخ الدُّعابات والمستملحات الأفكار المسبقة للجماعات البشرية التي تسري فيها. إنها توفر للناس الثقة في عالم مثير للسخرية يفهمه الكل تحت غطاء الهزل. فالشخص ذو الهندام المحرج في الشارع، أو ذلك الذي يتصرف بطريقة غير منتظرة من غير أن يكون مصدرًا للخطر، يثير الفضول المرح. كما أنّ الرحّالة يجدون أنفسهم مرات كثيرة في مواجهة الدهشة الضاحكة للسكان المحليين. وأنا أتذكّر في هذا السياق رحلات لي للهند في التسعينيات، حيث كان من الصعب عليَّ الانفلات من بسمة أو ضحكة الفضوليين في الفضاءات العامة كما في القطار أو الحافلة. وهو ما يذكّر به أيضًا أ. دوتربيل: «يتفق المستكشفون على الاعتراف بأن ثمة ضحكًا متنوعًا يصاحب مساعيهم في القرى التي يحدث أن يحلّوا بها. فمرورهم بها يمنح

أهلها الفرصة لمحاكاتهم بشكل ساخر، وبصورٍ إيمائية تثير الضحك لدى المتفرجين حتى تنهمر دموعهم» [دوتربيل، 2012، 48].

ثمة عددٌ كبيرٌ من المجتمعات تتخذ من المجتمع الجار مثالًا مضادًّا مثيرًا للسخرية ومناسبًا للدعابة والتندُّر، بالإحالة إلى الصور النمطية. ففي هذا الشكل من «الهزل العرقي» [ديفيس، 1990]، يكون الناس الآخرون بلداء وقبيحين ومُصابين بعيوب نادرة، وأبناؤهم لقطاء، وغير ذلك من أنواع القدح. إنها عيوب يكون الراوي ومجموعته خِلْوًا منها. وهذه الحدود التي تجعل الجيران عرضة للسخرية موجودة في كل مكان. لقد كُرِّست أعمال كثيرة خاصة للهزل في المجتمع الأمريكي حيث القسمة الاجتماعية تبعًا للون البشرة ما زالت تسم الرابط الاجتماعي. يرى جورج كيردال مثلًا في هذه الألعاب الملتبسة شكلًا من أشكال تبرير الفروق في المعاملة، وضربًا من توكيد الخلافات بالعمل على تبدُّدها في النكت والمستملحات. وقد كان البيض يجدون فيها تبريرًا شرعيًا لأحكامهم المسبقة، أما نكت السود المتعلقة بالبيض فتهدف بالأحرى إلى تسليط الضوء عليها من زاوية سخيفة كضرب من التعويض. وفي هذا السياق المشحون بالحدّ «العنصري»، وخاصة في الستينيات، وهي الفترة التي ظهر فيها الكتاب الكلاسيكي لغونّار ميردال «الاختيار الأمريكي الصعب»، فإنّ النكت التي تمسّ الأحكام المسبقة كانت ذات حضور كبير. «ومن الهام ملاحظة المتعة الكبرى التي يحس بها البيض عند سماع تلك المزح المسكوكة، بحيث ينصاعون للنقاش حول ما يفعله السود وما يقولونه ويفكرون به. إنه ضرب من التخفيف [...]، والحصة الكبرى في المناقشات بين السود تتعلق أيضًا بالقضية العنصرية. والمرء يحسّ هنا بأن المجموعتين تتربّصان ببعضهما كل خلف متراسه، فتتجاهلان بعضهما في الأماكن العمومية، غير أنهما تحرران المجال في فضاءاتهما الخصوصية لفضول مشحون بالعواطف» [ميردال، 1962، 38]. إن هذا الهزل هو طريقة لتبديد الخوف ونوع من التطهير، غير أنه يعبر أيضًا عن الإحساس المتبادل بأن ثمة شيئًا ما معطّلًا في قلب الرابط الاجتماعي. إنه يتلاعب بالحرج من خلال تبديده، ويسعى إلى طفْسنته فيما يظل متشبّثًا به.

ينصاع الآخر غالبًا لأن يكون موضوعًا للضحك بفعل الفوارق الثقافية التي تجعل سلوكه غريبًا في نظر من لا يشكّون ولو لحظة في أنهم الأنموذج الرفيع للبشرية. والنكت التي تستهدف فئات خاصة تمثل نمطًا للاغتياب

والنميمة. وذلك حال نكت يأسف كلود جافو لكونها تصوّر «بلجيكيين يُفترَض أنهم أناس بالِغو الرعونة وثقلاء وفاقدون للرهافة ومغفلون ومغرورون، من بين صفات أخرى غيرها» [جافو، 2010، 50]. يُتَهَكَّمُ من الأجانب بطريقة مرحة، فهم يسمون بشتّى الأسماء: «الأمرلوكيين، الماكاروني، أكلة الضفادع، عاشقي الروزبيف والإنجليش والشنتوك»، أو هم يُسمون بشكل عنصري: «البونيول (أهالي شمال إفريقيا) أو القردة...»؛ فكل مجموعة بشرية لها معجمها المضحك لكي تسجن الآخر في فئة تكون مبعثًا للسخرية و/أو تعزيزًا للشعور بالحقد. وهكذا يتهكم المانوشيون من الغادجيين، والفلاحون الرومانيون من الغجريات...

الفكاهة

الفكاهة في أشكالها المختلفة قيمةٌ سامية من قيم التفاعل الاجتماعي. إنها حرية يأخذها الناس مع نظام الأشياء، وفوضى مؤقتةٌ تتم مسرحتها لبلوغ الانشراح، وسمةٌ لمسافةٍ نقديةٍ نشيطةٍ إزاء العالم، وشكلٌ رفيعٌ للقياس والتفكير. إنها الفوز الخاطف للذات على محيطها الذي يؤطر عادة سلوكها. قد يكون القصد مصدرًا لها كما قد لا يكون كذلك. إنها انبثاق اللعب في قلب الرابط الاجتماعي، بحيث إن جدية العالم تندثر، والحرية تقود الضاحكين بعيدًا عن همومهم وآلامهم وخيباتهم وهزائمهم، وبحيث إنها تفكك قساوة العالم. وهكذا يغدو تعليق المعضلات فجأة أمرًا مباحًا. الفكاهة ضرب من العدمية بالضحك، وتأزيم جذري للأمور باستفزاز المؤسسات الاجتماعية، بدءًا بالعائلة ومرورًا بالسياسة وانتهاء بالمواضعات الأخلاقية وغيرها. إنها لعبةٌ تخص مرآوية المعنى وانشراحٌ مرح للأحداث، وكشفٌ للأسرار المخفية. وهي حين تكسر بداهتها الأولى تجعل الوقائع تنبثق في دلالة أخرى غير متوقعة وصحيحة. «إنها الطريقة الإنسانية الوحيدة لاستشراف صحو الوعي من غير السقوط فيه» [ديستروج، 1983، 117]. الفكاهة التربوية شكل من التفكيك المرح، وبيداغوجيا منشرحة لتعددية العالم. فهي «ليس لها من استراتيجية؛ لأن الحقيقة التي تحيل إليها لا محلّ لها ثابتٌ ولا شكلَ لها مكتملٌ. فهذه الحقيقة تظل أفقًا بعيدًا» [جانكلفيتش، 1978، 185]. تتناول الفكاهة الموضوعات المحرمة من غير خوف من الإحراج أو ردود الفعل المستنكرة، كالمثلية الجنسية والعجز الجنسي والخيانة وغيرها. فبريقها اللهواني يشذّب التوترات ويجعل مباحًا

كلامًا قد يثير النزاع من غير الفكاهة. يعود أحد استعمالات الفكاهة في الحياة اليومية إلى اقتصادِ غضب ما. والحرمان أو الخيبة يتم حكْيهما للأقارب بالتهكم من أولئك الذين يكونون في أصلهما، وهي طريقة ناجعة لاستعادة التحكم في النفس.

الفكاهة في الاقتصاد الفرويدي هي المتعة الناجمة عن رفع حصار سابق، فهي تمنح الرضا لميل سيظل من دونها مكبوتًا؛ وهي ممارسة للدوران من أجل بلوغ أمكنة، من دونها ستكون محرمة. لا ينبع الضحك من اقتراح يكون مثيرًا له وإنما من مخزون المنع، ومن تخفيف الرقابة الأخلاقية التي تمسّ كل فرد على قذره. إنه طريق مقبولٌ اجتماعيًّا لتحرير طاقة نفسية مكبوتة. تنتزع الفكاهة الإنسان من ثقله أو من الكآبة لاستعادة الحيوية والرغبة في تحكمه بشؤونه. «ينطلق الضحك في حال تكون فيه كتلة من الطاقة النفسية، مستعملةٌ بشكل بدائي في بعض المسالك النفسية، قد فقدت كل قابلية للاستعمال، بحيث يمكنها أن تفرغ نفسها بشكل حرّ» [فرويد، 1930، 241]. إنه متعة مواجهة مضامين نفسية تكون خاضعة اجتماعيًّا للإنكار. ويقول فرويد بأن نظاميِ الأفكار اللذين يقرّب بينهما اللفظ نفسه، كلما كانا -وبشكل متزامن- متباعدين عن بعضهما وكلما كانا غريبين عن بعضهما، كلما كان كبيرًا الاقتصادُ في المسافة الذي يحققه الفكر بفضل تقنية روح الدعابة» [198].

الفكاهة مُداورة مباحة لدفاع الفرد من خلال سيرورة لاواعية معينة: «فالأنا الأعلى يجهد من خلال الفكاهة في مواساة الأنا وحمايتها من المعاناة، وهو بذلك لا ينكر أصله واشتقاقه من المحفل الأبوي» [408]. تلعب الفكاهة بالنار من غير أن تصاب بالحروق من خلال استدعاء المخفل النفسي المناسب. إنها تضادٌّ كما يقول د. نوغيز، «وتحالف يكاد يكون مستحيلًا، وجدليةٌ صاعقةٌ لأطراف متعارضة». وهكذا، فإن الوضعية الجدّية تصير موضوعًا للتدليس من قِبل وضعية أخرى تصطدم بها، وتكون جدّية الأولى نفسها، لكن من غير أي علاقة بها. وهكذا، قد تكون رعونة الطفل مبعثًا للضحك، وشاهدة على الجدية التي لا يزال بها يجهل المواضعات أو اللغة». كتب برغسون: «الذات تضحك، بعد الإدراك المفاجئ وغير المتوقَّع لشيء تافه في شخصٍ أو شيءٍ أو وضعيةٍ ما، أو لتناقض أو لعدم اتفاق بين تصورين متزامنين وراهنين يكون أحدهما مجردًا والآخر ملموسًا» [برغسون، 1989، 29]. يثير هذا الفارق الضحك، باعتباره تحررًا

للمعنى ينجم عن تماس للكلام أو للرابط الاجتماعي. بيد أن برغسون لا يوضح هنا المضحك عمومًا وإنما أحد جوانبه، أي الهزل. فأن يتبنّى حيوان سلوكًا خاصًّا بالإنسان أو العكس، أو أن تتشابك الأفكار، أو أن تختلط على أشخاص حركاتهم، وأن تكون نبرة أو سيل من العبارات أو أسلوب ما في تعارض واضح مع الشخصية أو الوضعية، ذلكم هو ما يلهم الهزل. وهو ما يدفعنا إلى توسيع تحاليل ماري دوغلاس عن الدنَس. ليس الدَّنَس هو ما يميز ما لا يكون في مكانه، بل إن الهزل أيضًا يكون خارج السياق، إذ قبل أن يثير الضحك يقوم بالربط بين وضعيتين من المستحيل المصالحة بينهما، لكن بطريقة متعارضة تمامًا.

المستملحة اللفظية

المستملحة حكاية قصيرة تقتصد في تحاليل طويلة بالذهاب توًّا لجوهر العلاقات الاجتماعية. فبقهقهة يعرض المرء لحقيقة لا غبار عليها، ويكشف عن حيثيات سلوك أو وضعية بالاعتذار والفكاهة كأن شيئًا لم يكن. إنها لعب على اللغة يدرك التشابك اللانهائي للكلمات والدلالات، ويكتشف بشكل خاطف روابط غير منتظرة وكاشفة عن الأبعاد المختلفة للواقع، وعن ترابطات مدهشة فصيحة، وتستثير حتما الضحك. المستملحة نتاج فنٍّ له طابع يومي؛ وهو فنّ يكون حساسًا لقيمة الكلام المتداول كما للشخصيات الحاضرة، وهي تضيف معنًى للتفاعل لتجعله أكثر إمتاعًا. كما أنها تلعب بالكلمات وبمعناها ونبرتها، وتجعل اللغة عاجزةً عن التعبير. وهكذا تتعثر الكلمات وتنتهي إلى دلالات غير منتظرة ومضحكة. تقوم العبارات بانزلاقات مفاجئة تفصح عن فحواها المزدوج، فتعرض شيئًا آخر غير ما قيل. فخطوط المعنى المتباينة تتلاقى بتماس مدوّخ. تفكّك المستملحة صرامة اللغة، وتُدخل مسافة مرحة في روتينية التعابير. إنها تُبين أن اللغة مكوَّنة من فُرشات لا تُحصى من المعاني.

إن مداورة الرقابة بالمستملحة يجعل من المباح الخرق الشفهي المتوّج بمتعة الحديث عن وضعيات تكون ممنوعة مبدئيًا. المستملحة لدى فرويد اقتصادٌ يتم في سيرورة فكرية من خلال تقاربٍ غير منتظر، فهي طريق مختصر للفكر. كما أنها تحرير لطاقةٍ ليبيديةٍ تستشري في المستملحة. ينبع «فائض المتعة» من «الإسراف النفسي المخزون». ويشهد الضحك أنهُ يوجد وراء الكلام أمرٌ آخر، وأن الكلمات تسند تحليق اللاوعي. تلخص

سارة كوفمان المستملحة بأنها «حارسة الأبواب الخلفية (للّاوعي) والأبواب الأمامية (للوعي) في الآن نفسه. فهي تلعب لعبة مزدوجة، إذ عبر أحد وجهي غلافها المزدوج تكون في خدمة الطفل الذي يستمتع فينا باللعب النكوصي بالكلمات وبخداع الرقابة؛ لكنها إذا استطاعت أن تنجو باللعبة واللامعنى من النقد الرقيب، فذلك بفضل الوجه الآخر، الذي وهو يتظاهر بالمنطق والعقل يتلاعب بهما، والذي من خلال جعل عملياتهما تنقلب عليهما يفتنهما بطريقة ساحرة في مرآتهما نفسها» [1986، 130].

تقوم المستفلحة الفاحشة بتعرية اللغة كي تمسّ رمزيًا أجسادًا متخيلة. إنها تجرّد الشخصيات من مواضعاتها الاجتماعية، ومن ضمنها ملابسها، كي تغمسها في وضعيات توفر متعة غير صريحة. «فبفعل عمل الكبت الذي تمارسه الحضارة، يفقد الإنسان إمكانيات بدائية للذة ترفضها الرقابة الفاعلة فينا [...]. وتمنح لنا المستملحة المغرضة وسيلة تعطيل نكوصي للتنازل وإعادة اكتساب ما تم فقدانه» [فرويد، 1930، 194]. إنها تُنحّي للحظةٍ الغطاء الأخلاقي الذي يثقل على اللغة وعلى ما يُمكن قولُه أو التفكير به، وتسمح بما يمكن التلفظ به بعقلية جدية، وبهذه المداورة تؤدي إلى اللذة. «الدعابات البرازية لا معنى لها غير خرق تلك المحرمات بشكل صارخ وخرق المحرم المرعب، وإعداء السامع بالرغم منه» [لوغمان، 1968، 19]. إنها تحكّمٌ في عالم يكون في الآن نفسه مألوفًا ومنفلتًا على الدوام. يقوم راوي الحكايات الفاحشة وبطريقة لهوانية برفع رقابته ويتقاسم متعة ذلك مع سامعيه، وهو بذلك يغامر بنفسه في أرضية منزلقة، خارقًا الممنوعات العادية آملًا في تواطؤ سامعيه. تبدّد الدعابة الخوف، وتمنح حدّة قصيرة المدى للحظةٍ بكلام يكاد يلامس الخزق.

إثارة الضحك

هاكم ما يذكّر به برغسون: «العديد عرّفوا الإنسان بكونه حيوانًا يعرف كيف يضحك. وكان عليهم أن يعرفوه بأنه حيوان مضحك» [1989، 3]. إن رواية قصة تُبين عن فن خاص للحضور، فهو أمرٌ يتطلب موضوعًا ملائمًا للوضعية وللسامعين، وإلا فإنّ القصة لا تفضي لشيءٍ ولا تثير غير بسمة محاباة أمام جهدٍ كبيرٍ بُذل في روايتها بلا جدوى. إن من يستعد لرواية قصة مضحكة أو خبر هزلي يهيئ جمهوره لذلك ويؤدي إلى قطيعة في نبرة المحادثة خالقًا بذلك وضعية انتظار: إنه يقف أو يضرب الطاولة براحته،

ويدير نظره، بعينين محدِّقتين تتصفحان الآخرين... فالتفاعل الفكاهي ينساب في سلسلة من الطقوس الحذسية التي تمهّد للتلفظ الماتع. وهكذا تتسلّط الأنظار على الراوي وكلها مستعدة للدخول في اللعبة. إن طريقة حكاية نكتة أو مستملحة لها الأهمية نفسها التي يكتسيها مضمونها. فالصوت يتغير ليحاكي صوت شخصية، وتتغتعها أو قرقُرتها أو لَكْنتها... تتغير اللكنة وإيقاع الحكي والوقفات وعلوّ الصوت ونبرته وحدّته... ويشدّد المتكلم على بعض الكلمات ويتباطأ في الحكي أو يسرع عند اقتراب نهاية الحكاية، ويغير صوته لمحاكاة شخص ما (زميل له أو رجل سياسة أو جار له...) ويتحدث بنبرةٍ نشاز أو بصوت مُتباهٍ أو كاريكاتوري... يجسد الراوي حكايته بكامل شخصه، ويجسد بصوت طنّان شخصيات الحكاية ويقلّدها. كما أن الإيماءات تعزز ملامحه وحركات الوجه تغدو الوسيلة الأكثر ضمانًا لإثارة الضحك بسهولة حتى من غير تعزيزه بحكاية مضحكة.

أما ضحك من يحكي ويستبق فكاهته، كما لو أنه لا يشك لحظة واحدة في وجاهتها، فهو يرمي إلى إثارة ضحك السامعين خوفًا من الفشل في ذلك. بعض الفكاهيين ذوي الإصرار، الذين لا تكون فكاهتهم دومًا ناجحة، لا يكفّون عن الضحك على كلامهم نفسه، ضاربين بالمرفق محدثيهم، ممسكين بيدهم، محدّثينهم عن قرب، محمومين بالمجاهدة في إثارة ضحكهم. لكن أفضل حيلة لدى الراوي هي أن يروي حكاية مضحكة من غير أن تفتر شفتاه عن ضحكة واحدة، وهو ما يجعل حكايته أو نهايتها جذابة. يقترح علينا ماكس إيستمان في كتابه الشهير [التمتع بالضحك]، الوصايا العشر للشخص الهازل: «أن يكون مثيرًا للاهتمام، سيالًا، محتملًا، غير متوقع، واضحًا، وأن يكون في زمن القصة، وأن يظل جادًّا، وأن تكون له حكاية ملائمة لقصر أو طول الملمح الهزلي، وأن يقيس جيدًا المطالب الجدّية ويرضيها (التوازن بين الجدّ والهزل في الحديث مع الغير، إذ إن دوام الهزل قد يغدو غير محتمل) وتعويض الخيبات الجدية (أي أن يتفوق المنحى الفكاهي على الجدية التي تتضمنها بعض مقاطع الحكاية)» [إيستمان، 1936، 326].

لا يكفي الرضا عن ابتداع كلمة أو تكرارها، فمصدر المرح والبهجة يعود لإثارة ضحك الغير. وصدى ضحكه ضروري للحاكي كي يتمتع بلذته الشخصية ويقتنع من ثَمَّ بملاحتها. فالمستملحة أو النكتة لا يمكن تصورهما في غيبة الجمهور. والضحك نتاج مجموعة ولو كانت خاضعة

للصدفة؛ إنه تقاسم ظرفي. فالشخص الذي يشاهد مادة هزلية أو ينصت إليها لوحده يضحك أقلّ مما لو كان مع أشخاص آخرين [غلين، 2008]. نادرون هم الضاحكون المنفردون، فهم غالبًا ما يكونون متهمين بسلوك مشكوك في أمره. ومع ذلك، فالمرء حتى لو كان وحيدًا، فإنه يضحك وهو يتذكر وضعية هزلية أو مستملحة، باستعادته للعواطف التي أثارتها فيه حينها، أو وهو يتذكّر البهجة التي سيثيرها حكيها للآخرين في ما بعد. «ثمة بعض الحماقات قمت بها لأني كنت أعلم أنها ستكون مسلية حين سأحكيها» [ساشا غيتري، 1947، 35]. نحن نضحك ونحن نسمع نكتة أو فلتة لسان في الراديو أو التلفزيون، وحين نقرأ رواية في القطار. فالآخرون موجودون معنا بالقوة أيْضًا.

الضحك تواطؤ ومشاطرة للعواطف ومصدر للسيولة في العلاقات الاجتماعية. وبما أنه يكون مغذيًا في المجموعة، فإنه ينتقل من شخص لآخر، حتى ولو كان حافزه نافلًا، إذ على كل حال نحن لا نضحك للأسباب نفسها تمامًا. وإذا كان البعض يجدون مِلْحًا في وضعية ما، أي في دُعابة أو مستملحة، يرى فيها آخرون محاولة رعناء شيئًا ما وغير مجدية في سحر الجمهور، لكن ذلك يعود أكثر للجهود الخائبة للراوي. كثيرة هي أنواع الضحك التي تحتفي بالرابط الاجتماعي في شكل مستملحة أو حكاية مسلية أو تورية أو إيحاء ماجن، وغير ذلك. حينها يقوم الضحك بالربط بين الأفراد حتى لو كانوا لا يتعارفون في ما بينهم من قبل. وآني ديّارد، التي رباها أبوان قد يفضلان حرمانها من حفل عيد ميلاد المسيح على أن يحرماها من حكاية فكاهية، تقدم لنا مثلًا عن ذلك: «كان أبوانا يحتفظان قريبًا في ذاكرتهما ببعض الدعابات المختارة (مثلًا: أرشيبالد)، كما لو كانت خمورًا معتقة يتم الاحتفاظ بها للمناسبات الاستثنائية، ذلك أن الظروف رمت بأبي في نعيم تام وأنه رضي بأن يرمي بنفسه حينها من تلك الأعالي التي كان يوجد بها في أرشيبالد [...]. كانت القصة طويلة، ومضحكة بشكل غامض ومعقدة بشكل رهيب، وكان عليه أن يحكيها لنا بشكل سريع محافظًا على نبرة وإيقاع مكتملين» [ديّارد، 1990، 79]. وهكذا يبلور بعض الناس موهبتهم في الحكي كي يمنحوا القيمة لقصة فكاهية.

حين يكون المرء منغمسًا في مجموعة تكثر فيها الدُعابات من غير انقطاع، يكون من الصعب الإغراق في الضحك عند كل ذزوة، في حين عندما يكون المرء وحيدًا في ظروف أخرى، لن تثير فيه الضحك أي نكتة أو

دُعابة من تلك الدعابات. إن عدم الضحك من مستملحة أمر يعرّض المرء للسخرية اللاذعة أو لتضاعف ضحك المجموعة التي تشك في أن المذنب لم يفقه شيئًا من الأمر. إنه الشخص الصعب المراس السيئ والنكد والمنحبس، أي ذلك الذي «لا يعرف الانشراح» أو «لا يعرف كيف يضحك». ونحن نضحك من غير أن نعرف السبب حين نكون في حضرة الآخرين معتقدين أن ثمة ربما سببًا للتمتع والتسلية كذلك. هذا التواطؤ يعمق من القوة الهزلية للقصة، وخاصة من البعد العاطفي لتقاسم وقت ممتع. يقول مارسيل بروست: «لقد حدث لي في إحدى تلك الأماسي أن أرغب في حكي قصة هزلية، غير أني توقفت للتوّ لأنني تذكرت أنّ سان لُو يعرفها مسبقًا [...]. وخلال القصة بكاملها، كان يعلق عينيه المفتونتين تارة بي وتارة برفقائه. فأدركت فقط حين انتهيت منها وسط ضحكات الكل، أنه اعتقد أنها ستمنح عن عقلي فكرة سامية لأصدقائه وأنه لذلك تظاهر بأنه لا يعرفها. تلك هي الصداقة» [بروست، 1994، 108]. المجموعة تضيّق أو توسّع من العواطف التي لن يحس بها المرء في مكان آخر. حينها يكون صدى الضحك ناجمًا عن حضور الآخرين، بحيث إنه يتردّد في سلسلة من الرَّجْع. وهو بهذا المعنى أقل تواصلية وأكثر امتثالية. نحن نضحك أحيانًا من رؤية جاهلين بموضوع ضحكهم، لكن متيقّنين أن ثمة سببًا للتسلية. تحدث فولتوروف [1935، 111] من زمنٍ عن «القوالب الجاهزة للضحك» لترجمة مُواضعة فكاهية لا تكون بالضرورة في علاقة مع المتعة المحسوس بها. حين تكون قصة ما مستهلكة، وقد سُمعت ما لا يُحصى من المرات بحيث صارت محفوظة عن ظهر قلب وتبدّد أثرها الهزلي، تستمر مع ذلك في الإضحاك أو جعل السامعين يبتسمون مواضعةً وبفعل مثابرة الحاكي. وإذا ما سأل متحدث الحاضرين إن كانوا يعرفون أم لا مستملحةً أو قصةً مضحكة، ترتسم معالم البسمة أو الضحكة منذ البداية على مُحيّا الحاضرين استشرافًا للمتعة. وحتى أولئك الذين يعرفون موضوع القصة يلتحقون بالعرض الضاحك المنتظر. وهكذا فإنّ سياجًا من الضحك يكون قد تشكّل، إذ إن هالة القصة تظل حاضرة ومعها ذكرى سماعها سابقًا، ومن الصعب الخضوع للمواضعات.

في مطعم يتنافس فيه أعضاء مجموعة في إطلاق الدعابات، ثمة شاهد وحيد في الطاولة المجاورة قد يسأم من سماع الدعابات والنكت التي يعتبرها مستهلكة وبذيئة. ولو أنه كان مشاركًا في مجمع الطاولة المجاورة له فإنّه ما كان ليفلت من آفة الضحك. فالمسافة العاطفية مع الجماعة

تنزع فتيل الأثر الهزلي لأغلب المبادلات الكلامية. يكون الهزل دومًا فعلًا ناجمًا عن الذاتية والعاطفية. فما يُضحك أغلب الناس يظل من غير أثر على أناس آخرين. «حين سُئل رجل لماذا لا يبكي في موعظة كان الكل يذرف فيها الدموع، أجاب قائلًا: أنا لست من هذه الكنيسة» [برغسون، 1989، 8].

ثمة عدد لا يُحصى من القصص المضحكة والمستملحات يشكل ضربًا من المخزون المشترك يكون موضوعًا رهن إشارة من يتذكرونه؛ «وهي قصص تُتداول بطريقة غير علنية» كما أشار إلى ذلك فرويد سابقًا [1930، 214]. إنها تجسد نوعًا من التباعد عن بعض الأحداث أو الوضعيات. كل عصر ينتج سجلاً خاصاً بمُستملحاته وحكاياته وأغانيه الفكاهية والفاحشة والماجنة، التي يتم التلفظ بها بانتظام خلال الاحتفالات الشعبية أو الأعراس، والتي لا تنفك تتجدّد مع الزمن بعد أن حافظت على نجاعتها لوقت معيّن. وحين تظهر حكاية جديدة كل الجدة، خاصة إذا ما تكرر تداولها في وسائل الإعلام أو وسائط التواصل الاجتماعي، فهي تحقّق النجاح وتدخل في الملكية العامة لزمن قد يطول أو يقصر. تعمل كتب الحكايات الفكاهية على تكوين خزان لسلسلة من النكت وتضعها في متناول من يرغبون في تسلية مرافقيهم أو لقاء معين بين الأصدقاء والحصول على تميُّز بذلك. بعض الناس يطّلعون عليها قبل اجتماع أو لقاء لرفع قيمة روحهم المرحة. واليوم، فإن عدد سجلات الحكايات الفكاهية لا يُحصى، وهي يمكن تقديمها في العمل أو بين الأصحاب للتعبير عن عقل منفتح وروح منشرحة. يتحدث جان كلوذ مورا (2010) عن صيدليات أمريكية تقدم كتيِّبات لزبائنها كالممثلين ورجال السياسة والمنشّطين وغيرهم، الذين يجدون فيها النكت أو الملاحظات المشبعة بالفكاهة التي يدرجونها في ممارساتهم المهنية. هذه الحكايات القصيرة تعبّر عن حساسية وقيم مشتركة معينة، وليس ثمة مجتمع يفلت منها. ولقد عرف الإنسان مجاميع القصص الفكاهية منذ ما قبل التاريخ، ويعتبر «عاشق الضحك: الفيلوجيلوس» الذي يتضمن 265 نكتة، الأقدم من بين ما وصلنا منها. وهو يرجع بلا شك للقرن الثالث أو الرابع، وصاحبه مجهول. والمجاميع الأخـرى الأقـدم كلها ضاعت. ومنها مثلا: المائة والخمسون مجلدًا من الطرائف، التي ألفها: ميليسوس، حسب شهادة سويتونيوس [زوكير، 2008، 80]. لم يكن الهزل في ما قبل التاريخ محصورًا فقط في الكوميديات، فقد كان قبل ذلك وسيلة لسطوع نجم المرء في المجتمع عبر الطرائف والمستملحات. وقد ترك ديوجينيس اللائرتي، الذي كتب سير الشخصيات الشهيرة، طرائفهم ومستملحاتهم للخلَف.

يحدث أن تغدو رعونة الحاكي أيضًا مسلية. وذلك حال بنجامان في رواية «آخر العادلين»، وهو عاشق القصص اليهودية لطائفته، غير أنه حاكٍ رديء، لأنه كان يطلق بنرفزة ضحكًا مكتومًا، وتختلط عليه خيوط الحكاية في كل لحظة ويربط خيطًا بآخر مختلف عنه في اللون، ويعتذر مئات المرات قبل أن يستعيد الحكي من البداية، وهو يقول في كل مرة: «هذه المرة عثرت عليه»... والتي تنتهي في الأخير دومًا: «لقد طارت الحكاية»، ويقول ذلك شاكيًا، في الحين الذي يصور بيده اليمنى المتأرجحة كجناح الانفلات النهائي لقصته العزيزة» [شفارتز بارت، 1959، 98]. بيد أن سامعيه لم يكونوا يكفون عن إطلاق الضحك أمام تلك المجهودات الخائبة، وهو عناد يصير في النهاية أهمّ من الحكاية نفسها التي فقدوا خيطها الناظم منذ وقت. لكنّ هذه الرعونة، التي قد تكون أحيانًا في المرء رغمًا عنه، تغدو كشّافًا للعلاقات الاجتماعية بحيث إنها تعزل من لا يتذوق الدعابة فيجد نفسه الوحيد الذي لا يضحك. هكذا يذكر بروست في رواية «حبّ لسوان» العديد من طرائف الدكتور كوتّار، أحد المعتادين على صالون فـزدوران، وهو رجل يساري أخرق يريد منح نفسه قيمة بهزلٍ لا يتقنه، بالرغم من أن كل الناس عدا سوان يعترفون له باللذة التي يجدها في مستملحاته. قام فورشفيل، الذي كانت تلك أول دعوة له للصالون، بتهنئة السيدة فيزدوران عن إبداع فستانها الأبيض. «التقط كوتّار بسرعة كلمة أبيض، ومن غير أن يرفع أنفه عن طبقه، قال: أبيض، أبيض كاستلونيا؛ ثم إنه من غير أن يحرك رأسه أطلق خفية عن يمينه وعن شماله بنظرات حائرة وباسمة. وبينما كان سوان، من فرط الجهد الأليم الذي قام به من أجل التبسّم، يشهد بأنه يعتبر ذلك الجناس بليدًا، كان فورشفيل قد أبان في الآن نفسه على أنه قد تذوق رقتها وأنه كان يعرف العيش بالحفاظ على مرحه في حدوده المعقولة، وهو مرح يبدو أن صراحته قد فتنت السيدة فيردوران» [بروست، 1919، 86]. وفي تلك الأمسية، والسيدة فيردوران تراقب المسافة والحنق المستبد بسوان إزاء التلاعب المستمر بالألفاظ الذي يقوم به السيد كوتّار، استنتجت أنه ينقصه المرح، وآلمها خرقه للقواعد. وكان ذلك أحد الأسباب التي جعلتها تبعده عن الصالون، إذ وجدت أنه -ويا للمفارقة- شخص «ليس صريحًا، يقف دومًا في المنزلة بين المنزلتين. إنه يرغب دومًا أن يمسك العصا من الوسط». ووصفه زوجها أنه شخص «خائب في حياته، وإنسان وضيع مُشبع بالحسد إزاء ما هو أكبر منه».إن الضحك هنا يشتغل كمحلِّل للاندماج في السرايا. ويضيف بروست بهذا

الصدد: «والحقيقة أن لا أحد من المرتادين للصالون كان أكثر مكرًا من سوان؛ لكنهم كانوا كلهم يحتاطون بتغليف نميمتهم بدعابات معروفة، وبنبرة من العاطفة والحرارة؛ في الوقت الذي كان فيه أقلّ تحفظ يسمح سوان به لنفسه، عاريًا من الصيغ المسكوكة [...] ويبدو ضربًا من الغدر والخيانة» [103-104].

تبيّن سلسلة من الدراسات الأمريكية أن الرجال بالأخص هم من يحكون القصص الطريفة أو النكت؛ ففي المجموعات المختلطة، تكون النساء غالبًا مستمعات لا متلفّظات. أن يكون المرء مصدرًا للضحك أمرٌ يمنح الشخص شأنًا هامًّا، ويمنح الإحساس بأن الراوي له اهتمام بالغير، ويسعى إلى تبديد مللهم. فمصدر الانشراح والمرح، أي الراوي للطرائف والنكت أو المستملحات، شخص يمارس الغواية. بيد أن النساء يضحكن غالبًا حين يكنّ في ما بينهن. وقد لاحظ ر. بروفانس وهو يدرس وكالات الزواج، أن النساء يطلبن المرح والضحك خصلة لمن يرغب فيهن زوجة، أكثر من ضِعف ما يقمن به هن. والرجال يزعمون أنهم يمنحون من ذلك ضِعف ما ينتظرونه منهن. وباختصار، فبحسبه: «تبحث النساء عن رجال يضحكنهنّ، والرجال يخافون ألا يتوصلوا إلى ذلك» [2003، 43].

الفكاهة توكيد وتوضيح رائعان لأطروحات مارسيل ماوس (2007). والإضحاك هِبة ترمي إلى استثارة الهبة المضادة للمرح لدى الغير، والاعتراف بأن المرء قد وفّر لغيره لحظات للمرح. فالضحك من إثارة الضحك يعبر عن الفرح للنجاح في خلق تأثّر لدى الناس. بيد أن الهبة قد لا تُقبل فيظل المخاطَب أو الجماعة غير عابئين بالرغم من المجهودات اليائسة للفكاهي. يترجم الضحك التلقي الحسن للملفوظ الفكاهي؛ وإذا لم يحدث ذلك يغدو المتكلم عمومًا مُحرَجًا وفاقدًا لمطيّته، متسائلًا عما عاق حدوث الأثر المطلوب. يراهن أدب الفكاهة أحيانًا على الإرادة الطيبة للضاحكين والقناعة في جودة العرض، بيد أن ذلك الأدب يكون متجبّرا، إذ من الصعب الانفلات منه تحت طائلة إزعاج أو جرح من يحكي قصة فكاهية، ومن يقوم بدعابة أو مستملحة. أما أفراد المجموعة، فلا خيار لهم غير الضحك، ولو كان ذلك على سبيل المواضعة، وبالأخص كي لا يكون العكس سببًا في إفقاد ماء وجه الحاكي للمستفلحة. إن من يسعى لتسلية الآخرين يمارس إكراهًا رمزيًّا على السامعين، قويًا بالصورة الإيجابية التي يكون مقتنعًا بحيازتها. يعني الضحك من شخص أو جماعة أو وضعية أو من مستملحة ما دائمًا خطر

المبالغة والضياع في مزايدة تبدّد الضحك، وعدم القيام بما يلزم تمامًا، فملامسة الهزل فقط تؤدي إلى الفشل. إن فن إثارة الضحك عبارة عن كيمياء تكون دومًا عرضة للخطر، فالحاكي لا يكون دائمًا متيقّنًا من إثارته له. بهذا المعنى، فكل اقتراح يكون مخاطرة. وبهذا الصدد يقول رايموند ديفوس: «من يثير الضحك لا يكون دومًا متأكدًا من استعادة دَيْنه». وبما أن مرح الجمهور عبارة عن تبادل للمتعة يقوم على هبة الفراغ، فإنه إضافةً لمتعة صاحب المستملحة أو الدعابة. وهكذا فإن نرجسيته تتدغدغ، فيضحك ببهجة أكبر وهو يرى نتائج صنيعه.

الأشخاص البشوشون أو الضاحكون، أولئك الذين يدعون الآخرين دومًا لفكاهتهم، يكونون غالبًا مقبولين بسهولة في المجموعات، فضحكهم يكسر الجليد ويكون باعثًا على الثقة. وهم أشخاص شعبيون لأن الناس لا تحس بالملل في حضرتهم. فالمسلّون والمضحكون والبشوشون يحظون دومًا بالتقدير الاجتماعي؛ وإذا لم يكونوا مزعجين فإنهم يزكّون متعة الوجود المشترك، ثمَّ حيث يفرض الضحك نفسه ليلْحم بنية الجماعة. إنهم يمنحون باستمرار من ذواتهم. فهم يعرفون الحكايات المضحكة أو إنهم لا يخافون من إثارة الضحك بالمزح والنكت. وبما أن الناس الضاحكين يكونون إلى جانبهم فإنهم يكونون قطب الرحى في هذه الأجواء. كما أن الناس يسعون لتأمين حضورهم ضمانًا للبهجة والانشراح. يتحدث دستيوفسكي في رواية «ذكريات عن بيت الموتى» عن شخص سجين ذي ضحكة تواصلية ومرحة: «قد أخطئ، غير أني أعتبر أننا نعرف إنسانًا من ضحكته. فإذا ما ضحك شخص بشكل رائق في أول لقاء لنا معه، فإن عمقه يكون رائعًا. لقد كان يحظى باحترام عام لا يجعل منه أبدًا مصدرًا للغرور» [1977، 93]. إن الاستعمال الوجيه للضحك والفكاهة فن سوسيولوجي لكي يغدو المرء شعبيًا ويمارس تأثيرًا على الآخرين.

الهزل

يكون هزلُ الموقف ضربًا من انبعاث «الأنا الطفولي» في مواجهة «الأنا الراشد»، فهو ينبثق من تحلُّل الانتظارات ومن عدم ملاءمة سلوك ما للآداب اليومية، بحيث يحدث النشاز بين مجموعة من الأطراف. إنه يجمع عمادين للمعنى يكونان غير متلائمين في تماسٍّ يخلخل التوقعات. هكذا يتصادم منطقان في شكل لهواني وينتجان انفلاتًا للدلالات المناسبة

للضحك. فيقع حادث غير متوقع كعدم انتباه أو فلتة لسان أو خطأ... هكذا يكشف العالم عن أشراك تعمل للحظة واحدة على تعطيل كل اعتقاد فيه وتكون مثارًا للضحك.

وبما أن هذا الهزل يكون مبثوثًا غالبًا في الحياة اليومية، فهو يكون نتيجة للرعونة لمن يجلس جوار كرسيه أو على قبعته؛ كما أنه يغذّي فن التهريج أو الهزل، ويشحن تصرفات الشخص الشارد أو صاحب المقالب الذي يتبع خطى أحد المارة وهو يحاكي مشيته، أو يقلّد بشكل مبالغ فيه ومضحك سمة من السلوك أو الشخصية. يدخل مهرج الفصل الدراسي في هذا السجّل، إذ هو المُبسط العمومي، والصيغة الحديثة والمدرسية للمهرجين الطقوسيين في العديد من المجتمعات البشرية. الأمر لا يتعلق فقط بتفكيك طقوسيات الرابط الاجتماعي وإنما أيضًا بانسجام الكلام وهشاشة الذات التي تكون دومًا تحت رحمة أي شيء. الهزل في الإنسان هو الاستمرار على طول حياة معينة، وتذكير بأن العالم الراشد نسيج من المواضعات لم نكن نأخذها بعين الاعتبار قبل أن نكبر. يقول فرويد: «يكون هزلًا كل ما لا يروق للإنسان الراشد». إنه انبثاق متجدّد «لضحكة طفولية ضائعة» وحنين لفرح خالص حيث العلاقة مع العالم تُعاش في حدّتها. والضحك لا يرتبط في العالم بشيء قارّ لأن العالم ما زال على حدّ الموسى. وهو «يرتهن في كل مرة بمقارنة أنايَ الراشد مع أناي الطفولي». الآخر الباعث على الضحك يتصرف كطفل لم يعده، إنه انبثاق من جديد للصبياني فيمن صار اليوم رجلًا أو امرأة.

يقوم الهزل في الحياة اليومية أو في السينما بخلْخلة الإيقاعات الاجتماعية كما لو كانت كل الشخصيات قلقة باستمرار ومكرهة على تسريع الزمن والحركات والأحداث والمزح، وغيرها. وحتى مبدأ الحبكة، أي التوالي المنسجم للأحداث الذي يمكن أن يرويه الفرد عبر التتابع الزمني المتوقَّع، يتم هنا التشكيك فيه. تفكِّك السينما الهزلية بشكل جذري أسس الواقع بخلق أثر دهشة مناسبة للضحك. فالمتخيلات المكبوتة التي تنتظر الأسوأ في دخيلة الشخص، قصد السخرية من الأشخاص أو الوضعيات، تصبح هنا حرة طليقة. هكذا يصبح الواقع الاجتماعي مجرّدًا من قشرته الجدّية ومن مبدأ الواقع، إثر انبثاق شيء غير متوقَّع يترك المواضعات عارية. يمكن اعتبار السينما الهزلية قلبًا مرحًا للطقوسيات الاجتماعية في الشكل الأكثر غرابة والأقل قابلية للتوقُّع. هكذا يتم قلب قساوة الوجود رأسًا على

عقب، بحيث تكشف عن وجهها المرح. يقوم الممثلون بضرب بعضهم بعضًا وبالعراك وبالتشابك، ويسقطون أرضًا ولا ينفكّون يلاحقون بعضهم، ويتلقّون في الوجه كعكات بالقشدة وغيرها مما يُرمون به. هكذا يتم الأخذ بثأر اجتماعي لهواني نكاية في الأشياء التي ترمز للثراء، فيتم تحطيم السيارات وتتحول المأدبات الباذخة إلى فوضى، ويتمّ قلب البيوت سافلها على عاليها. بالمقابل، فإن الممثلين الرئيسين لا يضحكون أبدًا لأن كل مظهر للمرح لديهم سيعلن عن اعتباطية الوضع، وأنه تم تشكيله عنوة. إن أثر الواقع يعني ضرورةً جدّية الممثلين. ولمّا كانت السينما الفكاهية الأمريكية كونية وبصرية خالصة فقد كانت تحشد حولها جمهورًا مختلطًا ثقافيًا واجتماعيًا في المرح الضاحك نفسه. فالأمريكيون أو المهاجرون النازحون من أوروبا الذين لا يتقاسمون اللغة نفسها ولا المرجعيات ذاتها كانوا يلتقون حول الوضعيات المضحكة نفسها.

إن المَقْلب الفكاهي، سواء كان عنوة أو غير متوقع، ينبثق من الفرق بين القصد وبداهة السلوك، ونتيجته تتولّد عن مقاومة الواقع، وعن شرود أو سوء تفاهم بين الناس المحيطين، بل حتى عن عدوان اعتباطي. إنه يكون مباغتًا ومحرجًا، بحيث يقطع فجأة سيولة الحركات في الحياة اليومية. وهكذا توضع آداب الحياة اليومية في مأزق، ويغدو العالم فجأة معرّضًا لتفكُّكٍ غير منتظر يباغت الحركات ويثير الضحك. المقْلب الفكاهي ليس معاديًا للمجتمع، وإنما غير اجتماعي، فهو يتظاهر بتجاهل الشفرات الاجتماعية، لكن عمومًا من غير أضرار فادحة للضحايا الذين يكونون هم أول من يضحك عليها. وحين يتعلق الأمر بالسينما الفكاهية، كما يقول جورج بالانديه [1980، 89]، فإن الممثلين يكونون هم المبسطون الشعبيون، بتلقٍّ جماهيري بالغ الامتداد والاستمرار عبر الزمن.

يكون الاستفزاز في صلب المقالب الهزلية التي لا تنجو منها أي سلطة. ذلك كان حال شارلو الذي نام في بداية فيلم [أضواء المدينة] (1931) بين أيدي تمثالٍ ملفّع بستار. وحين جاءت الشخصيات السامية الرسمية لنزع الستار وتدشين التمثال، عثرت بدهشةٍ على المتشرد وهو يفيق من النوم. وهو ولم يكن محرجًا أبدًا من وضعيته، بل حاول بهدوء أن يبدو في أفضل حال وبدأ يسوي وضعية سرواله، آخذًا الوقت الكافي أمام الأنظار المندهشة لأعيان المدينة والجمهور. وفي فيلم «الرجل الذي لا يُقبض عليه» (1921)، حين لاحقت الشرطة باستر كيتون، وجد هو أيضًا ملجأً تحت الستار الذي

يغلف تمثال فرس قبل تدشينه، غير أنه سوف يُعرّى قصد تدشينه، كاشفًا عن الهارب وهو يمتطيه. بيد أن الستار تحت ثقله انهار كما لو كان يُفرغ من نَفَسه. وبالرغم من جهده في أن يظل مُمتطيًا الفرس، ها هو يضطر من جديد للهرب تحت أنظار أناس فاغري الفاه من الدهشة. هكذا تتم السخرية من كافة أشكال السلطة، أيْ من الشرطة والعسكر والبرجوازيين الكبار ذوي الكروش المتدلية. والعديد من الحفلات يتم كسرها عنوة. أما السهرات الباذخة فتتحول إلى فوضى عارمة.

أغلب المشاهد الهزلية تتطلب قسطًا من القسوة ومن والفظاظة انعدام اللياقة. ليس ثمة من أخلاق توقف الشخصيات الرئيسة في سعيها الشخصي. فهي منغمسة في ما يشبه جنون نرجسيتها، والعالم يدور حولها كما لو كان يوجد فقط رهن إشارتها، أما الآخرون فهم هناك أشبه بالمادة اللامبالية، وكعائق مؤقت للانتشار الجارف لرغبتها. «تتصرف الشخصية الهزلية، في قلب الفعل الأكثر انطلاقًا، كمُتسرْنِم يقوم بالفعل بقدر ما ينصاع له» [كرال، 1984، 81]. تغدو ذات الوعي في الهزل موضع تساؤل، ونحن لا نعود نفهم منطق تصرف الفرد، والأهداف التي يجهد من أجلها. إنه يعيش ضربًا من التيه وفقدان المرتكزات التي تشكّل الرابط الاجتماعي. وهو يقوم بكل شيء وحيدًا، وأفعاله مجانية ولا أحد يحاسبه عليها ولو هو نفسه. يكون الآخرون بالضرورة متواطئين معه أو ضحايا. ليس ثمة من مجال للأفعال العادية، بما أنها كلها منذورة للتفجير بأفعال غير ملائمة. فشارلو مثلًا لم يمتثل أبدًا قواعد الآداب والسير الحسن التي تتحكم في اللياقة، إذ هو حرّ من كل إلزام، متمركز أساسًا حول نفسه، دائمًا بين الشرود والاستفزاز. وهو مثله مثل العديد من الشخصيات الهزلية، ذو سلوك ومواقف لا حرج فيها، يدفع الآخرين أو يستعمل المناورة غير المحتشمة لأخذ أماكنهم. وهو يطرد خصومه في الحب ولا يحترم أحدًا، لا النساء ولا الأطفال ولا العجزة ولا المرضى ولا المعوقين. كما أنه «لا يتورّع عن سرقة حلوى رضيع» [1964، 177]. إنه ثأر اللاوعي من الأنا الأعلى والغريزي من الواقع واللباقة، من غير تأثر عاطفي.

تُستعمل الأشياء باستمرار ضمن منطق صبياني (لا طفولي). وهي ليست أبدًا ما تبدو عليه، بحيث يكون ثمة قعر خفيّ لا يني ينكشف ويؤدي إلى المنزلقات غير المشهودة للعالم المحيط. ففي النقد الساخر للاستهلاك يتم تحويل تلك الأشياء عن وظيفتها الاستعمالية، بحيث يتم استبدال القبعات

في سوء تفاهم لا ينتهي، أو إنها تصلح كمقاعد أو منفضات سجائر أو أطباق للأكل، كما أن مضرب التنس يغدو شواية. أما كعكة الفواكه بالقشدة فلا تؤكل أبدًا بل يُرمى بها على الآخرين باستمرار لاستتباب العدل لأنها تكون إلى جانب الخير وتخلخل النظام والحفلات الاجتماعية. هكذا تصبح الأشياء مستقلة بذاتها أو تتأنسن لتتابع وجودها الخاص. ففي فيلم [أضواء المدينة]، خلال وقت الاستراحة بعد صباحية العمل، نرى شارلو يغتسل للالتحاق بمحبوبته، فيما كان شريكه يستعد للأكل. فقام شارلو من غير أن ينتبه باستبدال قطعة صابونة مقابل قطعة جبن كانت بجانبه. بدأ شريكه يأكل الصابون وبدأت الفقاعات تخرج من فمه بحيث إنه استشاط غيظًا، فيما كان شارلو يغسل أطرافه بالجبن. وفي فيلم [متعة اليوم] (1919)، صار محرك سيارته يتعطل بشكل تام ومنتظم كلما فتح بابها. قد لا يعزف المرء على البيانو، غير أنه أثاث مثالي حين يستعمله المرء للتسلق إلى الطابق الأول كما في فيلم [صندوق الموسيقى] (1932)، حيث يتنافس لوريل وهاردي على الأعمال الخرقاء على حساب تلك الآلة. وفي فيلم [عش الحب]، يرمي باستر كيتون بتيجان جنائزية عوض أطواق النجاة لمن سقطوا في البحر. وفي المشاهد الأخيرة لفيلم [زُخ نحو الغرب]، نراه يقود قطيعًا من البقر في البادية إلى مجازر لوس أنجلوس، غير أنها تفلت منه وتثير فوضى مرحة بعد أن تجارت في الشوارع والأرصفة وولجت المحلات التجارية، بحيث إن بعضها وصل إلى حمامات فندق راقٍ هجره زبائنه مرعوبين. ففي الوضعيات الفكاهية، ينبع الأثر الهزلي من التصادم غير الممكن بين سلاسل مختلفة من السلوك، تكون كل سلسلة منها متبعة لمنطقها بحيث يؤزّم ذلك التصادم المواضعات الاجتماعية أو أسس المعقولية.

تقوم السينما الهزلية بمعارضة «محسوس العالم» مع «النزعة السيكولوجية الشائخة قصد العثور على ميتافيزيقاها نفسها في حماس الحواس والمادة» [كرال، 1984، 164]. إن «عبرة كعكة الفواكه بالقشدة» هذه، كما يسميها بيتر كرال (1984)، تنتشر أحيانًا في الحياة اليومية. وهي تصر بالأخص على تفكيك كافة البداهات، وتعارض ما هو منتظر، وتنتهي إلى سلوك مُحرج وإلى كوارث مضحكة. إن عالم الهزل يسعى باستمرار إلى بلوغ كثافة قصوى ووفرة لا تُتصور من التفاصيل والمشاعر لا تجعل منها الحركة نفسها سوى أكثر حضورًا» [كرال، 1984، 166]. يتم الشعور بمحسوسية العالم بقلبه رأسًا على عقب، بحيث إن كل ثقله يتبدّد ومعه كل أخلاق، وبحيث لا يبقى ثمة غير الضحك. والشخصيات لا تنصاع

للكوميديا الاجتماعية بل تستعيد لعبة العيش حقًا وكليةً. يلاحظ بيتر كرال أن «الأبطال في الهزل يحيلون في نهاية المطاف إلى المتوحشين الأصليين السعبدين كما إلى التافهين النمطيين في الحضارة التقنية [...] وإلى المأزق في الحضارة الذي تولّده» [1986، 41].

وسواء تعلق الأمر بالسينما الهزلية أو بالانبثاق غير المتوقع لأثر فكاهي ما في الحياة اليومية، فإنَّ وضعية من قبيل تلك تعني الرجوع الساخر إلى الجسد الذي ينحو إلى الانمحاء في الطقوس اليومية [لوبروتون، 2027]. إنه ينبثق فجأة بسبب رعونة ما أو سوء تفاهم، كإسقاط صحن على أحد الضيوف، وكأن يسقي المرء نفسه كأسًا من الخلّ عوض الخمر والبدء في شربه بشراهة، وكالانزلاق على قشرة موز أو الاصطدام بعمود هاتف. ففي السينما الهزلية، يُترجَم انبثاق الجسد بالأخص عبر ملاحقات لا تنتهي، وبمعارك بالكعكة أو بعراك جنوني، وغير ذلك، في ضرب من المرح لأن يحس المرء نفسه من جديد في العالم الهانئ للطفولة حيث كل أنواع الهذيان ممكنة ومن غير أضرار. «يساهم جسد الممثلين نفسه [...] في التكثيف المسعور للواقع، فالفضاء يمتلئ بالحركات المكرورة وبالتكشيرات وبالأعين المضطربة وبأصابع متشنجة ومحمومة» [كرال، 1984، 207]. وفي فيلم [الحب السعيد] (1949)، ينقل هاربّو ماكس منديلًا من أذن إلى أخرى عبر جمجمته، ويخرج عينيه من محجريهما لكي ينظفها. كما أن جسد شارلي شابلن يوجد في صلب الدراماتورجيا، ومعه عدم مبالاته بآداب اللياقة، بمشيته الفريدة إلى حدّ أنه يتمايل ولا يتمشى وعصاه تتأرجح في يده في كل الاتجاهات. ومن المستحيل له أن يظل هادئاً، فركبتاه تنثنيان، ويداه تنفلتان من تحكّمه فيهما، وذراعاه يتدليان منه بشكل غريب، كما أن رأسه لا يبدو ثابتًا على كتفيه، ووجهه لا يعبر عن الضحك أو البسمة إلا بطريقة متشنجة، وفرحته كما حزنه يبدوان مبالغًا فيهما. إنه أحيانًا يحدق بحدّة في الكاميرا بعينين متسعتيِ الحدقة؛ وسرواله الواسع جدًّا لا يني يسقط لعدم إثباته بالحمالات جيدًا، وحذاؤه غير مناسب لرجله، وهو يتعامل دومًا بشكل أرعن مع أشيائه، ورعونته تجعله إنسانًا لا يمكن الاطمئنان لما سيفعل. وهو أيضًا حرّ من كل إلزام اجتماعي، يعيش دومًا بين الشرود والاستفزاز، «قريب من عدم الحس بالمسؤولية لدى الأطفال» كما يلخص ذلك ن. فويرهان [1993، 104]. الانحطاط في الهزل أمر جوهري بسقطاته وكعكاته بالقشدة المرمية على الرأس أو الوجه، وبملاحقاته وسوء التفاهم وقلب المعاني. وبما أن الهزل يأتي عنوة أو يولد

من ظروف معينة، فإنه يقوم بخرق جذري لعادية العلاقات الاجتماعية. إنه «حط من قيمة» الأشخاص الذين يمسّهم، وهو بذلك، يثير ما لا يُفعل أبدًا، وبذلك يخلّ بالآداب والسلوك الحسن. وهكذا، وبنوع من التوكيل، يتمتع المتفرج بخرق القاعدة، لكن من غير أن يجلب عليه ذلك أضرارًا، ومن غير أن يتعرض للقمع.

إن قرب بعض الأوضاع الهزلية من أشكال العنف أو تمزيق الرابط الاجتماعي يؤدي إلى موقف ملتبس لا يكون فيه الضحك دومًا بعيدًا عن الرعب. وإذا كان للراشدين شفرات تمكنهم من إدراك تضافر الظروف المضحكة لخلق المتعة، فإن الأطفال يكونون إزاءها في وضعية غير مريحة. يذكر بيتر كرال أنه كان يشاهد في طفولته الأفلام الفكاهية الأمريكية بمزيج من المتعة والرهبة. «بعض الآثار الفكاهية [...] تُدخل القلق في نفوسنا مثل مشاهد الكوابيس. بل قد يكون الطفل الذي كنّاه قد شاهد ذلك بشكل أصح مما شاهدنا ونحن راشدون. ألا يُخفي كل هزل عمقًا من الرعب والقلق لا يكون غير دزء طقوسي له لا جدوى منه» [كرال، 1984، 24]. فمن غير شفرة لقراءة الصور، يسهل علينا أن نرى في المشاهد المقدمة عنفًا جسمانيًا أو أخلاقيًا، وتحرشًا وقسوة غير متوقعة ولا نهاية لها. ثمة نَفَسٌ فقط يفصلنا عن المواضعة السينمائية للعنف الخالص. والتوالي السريع للأحداث الغريبة يقوم على رجال ونساء يحترم بعضهم طقوس التفاعل في تراضٍ متبادل، بينما يفرض آخرون قانونهم ورغبتهم الخاصة على حساب الآخرين. والطفل لا يدرك الطابع الفكاهي للوضعيات بقدر ما يدرك التجاوزات المقترفة ضد أناس لا يطلبون شيئًا. الهزل يُبدي في مرآة عينيه عالمًا منذورًا للعسف، أي عالم فوضى لا وزن له فيه.

التزويح عن النفس

الضحك الذي ينبع من التخفيف من الخوف ومن التوتر هو صورة أنثربولوجية مهمة. كان نيغل بارلي وأحد أفراد قبيلة الداوايو في سيارة مهترئة على أرض صعبة في شمال الكاميرون، ويعبران قنطرة ضيقة محاطة في جوانبها بنتوءات حادة ناجمة عن حادث كسر حواجزها الحديدية. فقد بارلي التحكم في السيارة التي هوت في الهاوية، غير أنها سقطت لحسن الحظ وبشكل معجز على شجرة بدأت تميل رويدًا رويدًا تحت ثقل السيارة. قام الرجل بوقف المحرك: «وفجأة، استرخت أعصابنا ووجدنا نفسينا

جالسين، نتأمل الصخور الخطيرة وقد استبدّ بنا ضحك هستيري يمتزج فيه الخوف والارتياح وعدم تصديق الأمر» [بارلي، 1992، 148]. أن يعلم المرء أن نتيجة الفحص الطبي الشامل الذي قام به إيجابيةٌ برغم التخوفات المسبقة، وأن يرى اسمه في لائحة الناجحين في امتحان أو مباراة تشغيل، وأن ينجح في امتحان مع أن النتيجة كانت بعيدة المنال، إلخ... هي أوضاع عديدة تولّد أحيانًا انبثاق الضحك الصاخب في سياق لا صلة له بالهزل. فالحل غير المتوقع لوضعية مقلقة أو خطيرة، ووفرة العواطف، غالبًا ما تطلق عُقال الضحك أو الدموع.

قام شوز كليف عام 1968 بإنجاز مجموعة من التجارب في هذا الاتجاه (ضمن: فرانسسكاتو، 2003، 30). فقد طُلب من مجموعة من الطلبة أن يستقوا دم الجرذان في شروط قاسية. لكنهم حين أذعنوا للأمر على مَضض، أدركوا أن الجرذان كانت مصنوعة من القماش. هنا أيضًا لا شيء يدعو للهزل، لكن ذلك الاكتشاف يؤدي إلى الضحك. هذا هو أيضًا ردُّ الفعل المنتظر من المارّة الذين يجدون أنفسهم على الرغم منهم في وضعية محرجة (لكن مضحكة للمشاهدين الذين يعرفون خفاياها) في المسلسلات من قبيل «الكاميرا الخفية». وحين يتم إعلامهم بأنهم قد صُوِّروا في إطار برنامج معروف بزجّه بالناس في أوضاع محرجة، يكونون أبعد من أن يثوروا ضد المَزحة السيئة، فيطلقون الضحكات متنفسين الصعداء من أن المَقلب لن تكون له نتائج وخيمة. وفي سياق أكثر عذابًا، استبد الضحك الهستيري برجل يهودي نُقل إلى معسكر التعذيب برافنسبورغ، وذلك لأكثر من عشرين دقيقة، حين أبصر بالأمريكيين يحلون بالمكان لتحرير المعسكر وعرف أن محنته قد انتهت.

إن المرح والقهقهة والصراخ الذي يصاحب الفوز في المسابقات الرياضية أو وضعيات المنافسة، أو ذلك الذي يستبد بمتسلق الجبال الذي يبلغ القمة بعد جَهد جهيد، أو بالبحّار الوحيد في نهاية عبوره البحر، يترجم الفرح بعد مجاوزة المحنة من غير ضرر. وفي فيلم [عراك ثنائي] للمخرج الأمريكي سبيلبرغ (1971)، فإن السائق الذي تلاحقه شاحنة تسعى إلى قتله، والذي لم يرَ وجه سائقه، ينتهي إلى الانفجار بالضحك حين يصطدم مُلاحقه المجهول بجانب الطريق ويرتمي بشاحنته في فجّ عميق. لقد كان الرجل مندهشًا بالغ الدهشة من أنه لا يزال على قيد الحياة. وفي الحياة اليومية، ومن دون أن يكون وجود المرء عرضة للخطر، تثير أفلام الرعب

الضحك حتمًا بعد تلاشي التوتّر المرتبط بالتماهي مع شخصيات الفيلم. كما أن مستعملي لعبة الجبال الروسية أو غيرها من الألعاب التي تثير الدُوار تتناوب لديهم الصرخات في لحظة السقطة والضحكات في لحظة الصعود.

2. آداب الضحك

«من بين الحمم كافةً التي يرمي بها الفم البشري، هذا العضو الذي يشبه فوهة بركان، يكون الضحك أكثر ما يكون نهشًا وحرقة. إن الأذى بشكل مرح لا تستطيع مقاومة عدواه أي مجموعة بشرية. وليست كل حالات الإعدام تتم على منصة، وما اجتمع الناس بحيث يكوّنون حشدًا أو مجمعًا، حتى يكون بينهم دومًا جلاد يكون على استعداد تامّ هو: التهكم والسخرية».

فكتور هوغو، الرجل الذي يضحك.

ضربة مخالب السخرية

السخرية بمعناها الأصل تشكيكٌ في أشياء العالم ومساءلةٌ لها بشكل باسم أو عدواني حسب الظروف. وهي تترجم نفسها بتغيير مستوى الصوت وتغيير الحركات والإيماءات، وبنبرة خاصة يتعرف عليها المخاطَب للتوّ بسبب طقوسيتها الفريدة. «السخرية توحي بأن الشخص ليس معروضًا تمامًا أمامنا، بل هو ينتمي لدوائر اجتماعية أخرى، وأنه يتضمن عددًا هائلًا من العلاقات المعقدة، وتنظيمًا فيه العمق والكثير مما لم يُستكشَف بعد» [جانكلفيتش، 1978، 131]. إنها منهاجٌ تربويٌ من حيث إنها تحسس المرء بنظرة مغايرة. وهي تذكّر بأن كل بداهة تُبنى انطلاقًا من قعر المعنى الذي يبلوره الناس في اختلافهم المتبادل. تؤكد السخرية أن الحقيقة لا تملك أي مركز جاذبية. والكلمة اليونانية «إيرونيا» تعني: المساءلة. يحاكي سقراط الجهل ويترك الكلمة لأتباعه الذين ينغلقون في يقينهم بمعرفة كل شيء. ومن خلال بضع أسئلة وجيهة، يجرّدهم من ثقتهم العمياء في أنفسهم ويفتحها على تعددية العالم. مما لا شك فيه أن سخرية سقراط خفيفة، فهي تروم تأزيم آراء الآخرين باستخلاص النتائج والعِبر منها، غير أنها ليست سخرية ماقتة بل هي سبيل للمعرفة، وضرب من المصاحبة حيث يغدو أحد شخوص المحاورة الذين يقعون في مأزق، مضطرًا لأن يسير بفكره حتى النهاية. إنها سخرية تسقطه في شرَكه نفسه وتقلقل ثباته. السخرية سلاح سياسي؛ من حيث إنها تكرر بنبرة تهكمية خطابًا رسميًا

ما، ومن ثمّ تفكّكه في الحركة نفسها.

السخرية ضربٌ من الضحك المكتوم الذي يتبدّى بين الفينة والأخرى تحت جديّة الكلام. فهي تترجم من ثمّ لحظة تفوّق لمن يستعملها، ومعها حقّه التام في ذلك. فهي فعلًا ترغب في تحقير كلام أو موقف معين. تحاكي السخرية ما ترغب في إدانته، متفقة لحظة مع هدفها كي تفجره بعد ذلك من الداخل. وتكمن حيلتها في التباسها، إذ هي تعبر عن لغة مزدوجة. فهي تتظاهر بالاعتقاد في ما يُقال كي تصوغ عكس ذلك بشكل غير مباشر. وبما أن السخرية شكل غير مقنّع كلية من العدوانية، ودرس يُعطى بكلام مبطّن، فهي تستهدف المس بالخصم على أرضيته بقلب أدلته متظاهرة في الآن نفسه بالأخذ بدرسه. وتعود قوتها الحارقة إلى التباسها، بحيث إنها تبدو كما لو كانت تساير المتكلم، كي تقلبه فجأة كما يُقلب قفّاز لتبيّن بطلان الكلام المنطوق أو فراغه. وبما أنها تشكيك في اللغة، وكاشف كيميائي لا يرحم للكلام المنطوق، فهي تؤكد مسافة نقدية ما. ومن خلال الاهتمام الدقيق بكلام ما أو سلوك ما، تكون موقفًا جديًا وحازمًا ينتظر وقته كي ينقضّ على طريدته. إذا كانت الفكاهة تدخل في علاقةٍ لعوب مع الكوميديا الاجتماعية ولا تثق أبدًا في مظاهرها، فإنَّ الشخص الساخر يعتقد أنه قادر على الانفلات منها كي ينطق بحقيقة مخفية وحده يمكنه فكّها وقراءتها. إنه يسلك مدارًا معينًا كي يمنح القيمة لموقفه، فينطق بعكس ما يفكر به لكن بالمراهنة على السياق ونبرة الصوت كي يُفهم خطابه.

إذا كانت الفكاهة تواطؤًا مع الغير، فالسخرية تكون بالمقابل تعارضًا معه، إذ إنها غالبًا ما تكون جارحة. فهي لا تملك خفة المستملحة التي لا تضحك من وضعية ما إلا لتمر لشيء آخر، إذ إن السخرية على العكس من ذلك تسعى إلى فرض وجهة نظرها. إنها ترتبط بنزع الأقنعة وتسعى إلى التنسيب وإلى التهكم كأنَّ شيئًا لم يكن. إذا كان الضحك انبثاقًا مباشرًا وممتعًا بشكل خالص، فإن السخرية «ضحك مؤجل، وأيضًا ضحك في طور الولادة غير أنه يتعرّض للخنق للتوّ من قِبل لحظة تفكير ثانية» [جانكلفيتش، 1963، 132]. إنها حُقنة ماكرة للمعنى بقصد تغيير سلوك أو كلام ما من غير تنازل، أو على الأقل بقصد النقص من قيمته. «السخرية -كما قال ساشا غيتري- هي الارتيابية، لكن ذلك يكون لصالحها أكثر» [1947، 107]. فهي نادرًا ما تكون مضحكة لأنها تكون بالأحرى مغيظة، وتشعل فتيل الغضب أو السعار الذي يأتي من جهة أولئك الذين يتعرضون

للتهكم كما من جهة الجمهور، وهي تثير بالأحرى بسمة التواطؤ.

وبما أن السخرية سلاح فتاك، فهي تكون أحيانًا قاتلة. وإذا كانت سلاحَ من هم في وضع قوة، فهي ليست بأقل من ذلك سلاح الضعفاء. فالتلميذ المجتهد غالبًا ما يكون ضحيةً لها من خلال الاستهزاء والشتائم والكلام اللاذع والمقت الذي ينطلق للنيل من نجاحه؛ لأنه لا يروق للتلاميذ كافة. كما أن الشخص المستاء يستخدم السخرية عن طواعية لكي ينال ممّن لا يروقون له. وبما أنها استراتيجية تبتغي خلق الاضطراب الذي يرمي إلى تغيير موقف ما في وجهة تفضلها السخرية، فهي تجعل أحيانًا من الضحك سلاحا ذا حدّين، إذ لا أحد يعلم من سيضحك أخيرًا. بالمقابل، فإن الفكاهة «لا استراتيجية لها في أي شكل من أشكالها المعيارية [...]. فهذه الحقيقة تظل أفقًا بعيدًا» [جانكلفيتش، 1978، 185]. الفكاهة ترفع فقط الحجاب عن كثافة العالم، تاركة للغير إمكان اختيار سبيله، وهي فقط إضافةٌ للانعكاس اللانهائيِ للمعنى الافتراضي لحدث ما، ثمّ حيث يكون فعل السخرية أحاديًا.

يرى تي. رايك في السخرية ضربًا من حنين الفرد لزمن ولّى من حياته الشخصية، أي إلى الزمن الذي كان يؤمن فيه بالمعتقدات التي يريد تفنيدها اليوم. إنه قد غيّر رأيه، غير أنه حافظ على ذاكرة زمن معتقداته القديمة. يكفي حدث أو فكرة، ولبرهة خاطفة، لإحياء شعلة الوهم القديم أو أحاسيس الثقة والتقدير والاحترام والتبجيل والعاطفة أو الإعجاب التي تجاوزها بشكل واعٍ منذ زمن. إن الأحاسيس القديمة تتجدّد لطرفة عين، بحيث تنبثق من جديد من المستويات اللاواعية التي استمرت في العيش فيها» [سكونتبيس، 2003، 88]. ففي نظر رايك، بنصاع الإنسان الساخر للحظةٍ لعالم مفقود، غير أنه يستعيد نفسه للتو نافيًا بنبرته ومواقفه ما قام بالنطق به. فهو يمسك في راحة اليد نفسها ماضيه وحاضره.

آداب الضحك

إن الضحك باعتباره أداةً للمقت هو الخيط الأحمر الذي جعل الفلاسفة يدينونه منذ أرسطو. فهذا الاستعمال الذي يرمي إلى تحطيم الغير والتهكم منه يكون غالبًا برهانًا لمن يُدينون الضحك في مجمله، واصفين إيّاه فقط من هذه الزاوية. وأرسطو في [فن الشعر] مثلًا يربط بين الكوميديا والقبح والسخافة. والضحك -في نظره- يكون أولًا استنكارًا تجاه من يتصرفون

بطريقة غير ملائمة وغير متوقعة ومن ثمّ سخيفة. إنّ هذه الملاحظات القدحية تميل غالبًا إلى منح الضحك صيغة وحيدة وقابلة للاستنكار. ونحن نجدها في ثنايا أقوال العديد من المؤلفين المناهضين للضحك في كل العصور. وهي المقاربة التي نظّر لها بالأخص الفيلسوف الإنجليزي هوبز الذي يدرج الضحك تحت فكرة الانحطاط، باعتباره نصرًا ينبع من شعور بالتفوق على شخص آخر.

الضحك رباط اجتماعي، قد يكون أحيانًا على حساب فرد أو جماعة. إنه يتبدّى حينها في شكلي خطرٍ ماكرٍ وخطير، يؤكد لدى الجماعة الشعور بالشرعية الثابتة لقيمها. وقوته الحارقة هي بالتأكيد مسألة ظروف، بحيث يمكننا أن ننفجر ضحكًا من رعونة صديق يقلب فنجان قهوته على ثيابه، غير أن التهكم على اسمه أو معتقده أو أصله الثقافي أو على وجهه أو التصرف المفترض لأمه أو أخته يكون مَجلبة للغضب.

إن ضحك الطفولة الذي لا ينتهي يتولّد عن نَفَس ويعبّر عن الشفافية مع الغير. بيد أن ضحكًا قاسيًا ومن غير لطف يوجد في هذه الفترة من حياة الإنسان في التوكيد على تفوق شخصي. إنه يغذّي الوضعيات العديدة للتحرّش التي يكون التلاميذ في الثانويات ضحية لها. نحن نضحك مع الناس الآخرين، لكننا نضحك من شخص أو من جماعة. ومن يخرج عن المعتاد بهندامه وسلوكه واختلافه يتم الإمساك به كضحية بشكل فظ أو ملطّف. فبما أنه منذور للضحك والسخرية، يُتَهَكَّم منه قصد ردّه «للطريق القويم»؛ لأنه ينزاح عنه بشغفه بالدراسة وبمثابرته ونجاحه وشكل جسمه واسمه وأصله الثقافي وديانته وعاهته، وتوجّهه الجنسي، أو بسبب أخيه المصاب بالتثلّث الصبغي أو أبيه المدمن على الخمر، وغير ذلك.

إن خوف المرء من أن يصبح سخريًا للآخرين هو وقاية اجتماعية صلبة، وإحباط لكل أصالة. بعض أشكال التهكم تكون أحيانًا من باب العناية الهادفة إلى تربية الأطفال، كما تُشدّد على ذلك جي. كالامغريول بخصوص أطفال قبائل الدوغون الإفريقية. فعبارات التهكم تُتبادل بين سكان القرى أو الأحياء من المنطقة اللغوية نفسها، وهي تسخر من اللكنات والأخطاء النحوية ومن معجم ما وأشكال النطق باعتبارها غير ملائمة للاستعمال.

هذا الهُزء «يطور من حس الملاحظة ومن سرعتها؛ إذ يلزم أن يكون المرء الأولَ في الانطلاق في التهكم، أي في معرفة من أيّ قريةٍ أتى الشريك، وإذا ما هو ترك الآخر يسبقه إلى الجواب كلية، بالسرعة نفسها التي تم بها

التعامل معه. السخرية تبلور لدى الطفل وعيًا بارتباطاته اللغوية والعائلية والاجتماعية» [كالافغريول، 1965، 257]. يتحدث جي. دو روميلي عن ذكرى أمه حين كانت صبية، وعن حضورها الدافئ. «لقد كنت في نظرها أتعلم كيف أحدّد بالضبط شيئًا فشيئًا العوائد في الحياة عمومًا [...]. ففي تسلياتنا المشتركة وفي ضحكاتنا السرية، كانت كل تجربة تعني ضربًا من العمومية المضمَرة ذات البعد الإنساني الواسع» [روميلي، 91، 2008]. إن البسمة أو الضحكة لها قيمة التوجيه لدى الطفل الذي يقرأ غلطته في وجوه أقربائه.

يولد الضحك من الكبرياء في أن يكون المرء ذاته تجاه شخص لا يخضع للقواعد الجارية. وآداب الضحك هي دزء للاختلاف الذي يُدرَك باعتباره غير قابل للتحمّل، وباعتباره يمارس حذره على ذلك النحو، أحيانًا خفيةً من خلال هزء لا تغلفه تمامًا الرقة واللطافة، غير أنه يكون أحيانًا فظًّا. إنها آداب تذكّر الآخر بأنه يلزمه ألّا يندفع بعيدًا بفرادته حتى لا يغدو مزعجًا. إن عدم إثارة المرء الانتباه إلى نفسه هو الضمانة الفضلى لكيلا يغدو ضحية مفتعلة. فالضحك الذي يُعبَّر عنه هنا يَسِم فوز أولئك الذين يُبينون عن ثباتهم في كل موقف، ويفصحون عن كبريائهم وغرورهم إزاء من لا يعتبرونهم أهلًا لهم. إنه يفصح عن حكم في شكل ماتع أو عدواني، مرتديًا قفازات تغلف أحيانًا يدًا من حديد للتعبير عن المقت أو التهجم على جماعة أو شخص ما. ففي هذا الشكل من التصريف، يكون الضحك من الناحية الاجتماعية محافظًا، بحيث إنه يخضع الفرد لضغط الجماعة، ويتهكم مسبقًا من أي شخص يرغب في أن ينزاح عنه. وذلك هو فحوى المثل الروماني القائل: «تهذيب العوائد بالضحك»، تبعًا طبعًا لتعريف خاص بالمتهكّم حين يجعل من الضحك مُصوّبًا للغلط وحارسًا للضمير. إنه يمس شعور من يتعرض للهزء لأنَّ ذلك يكون سببًا في المهانة وفي المس بتقدير الذات وفي الإبعاد.

في زمن نزاع طرطوف[1]، الذي كان في ما بين 1664 و1669 في مواجهة هيئة الأسرار المقدسة التي كانت ترفض الكوميديا باسم الأخلاق المسيحية، كتب موليير للملك في تصديره للمسرحية قائلًا: «بما أن واجب الكوميديا يتمثل في إصلاح أحوال الناس بتسليتهم، فقد ارتأيت في الوظيفة التي أحتلها أنَّ أفضلَ شيء يمكنني القيام به هو أن أهاجم بلوحاتٍ ساخرةٍ

(1) طرطوف أو المدلّس، مسرحية كوميدية ألفها موليير في 1669، غير أنها تعرضت للمنع مرتين نظرا لنقدها اللاذع للأخلاق المسيحية السائدة. وقد أثار هذا المنع نزاعًا دار بين العديد من مثقفي وكتّاب وأدباء ذلك العصر (المترجم).

رذائل عصري». وكما يذكّر بذلك جان دوفينيو، فموليير لم يكن مهرجًا ينقصه الإشهار أو في موقع ساخر بالنظر إلى الرابط الاجتماعي. إنه ليس «سكارّون»[1] أو شخصية من شخصيات ثيو فيلغوتييه[2]، «بل هو قس يؤلف للناس، الذين لهم المعتقدات الثقافية نفسها، مسرحيات يتعرفون على أنفسهم فيها» [دوفينيو، 1999، 131]. ترمي الكوميديا إلى نزع الأقنعة عن الوجوه وإدانة النفاق والعيوب الاجتماعية قصد تربية الأجيال. وحسب موليير، «فإن تعريض الرذائل لسخرية كل الناس يشكّل مسًّا كبيرًا بها». الناس يعانون بسهولة من القمع؛ غير أنّهم لا يعانون أبدًا من الهُزء. يرغب الناس طواعية في أن يكونوا أشرارًا، غير أنهم لا يرغبون أبدًا في أن يتعرضوا للهزء والسخرية». يهاجم جان جاك روسو في [رسالة إلى م. دالامبير عن فنون العرض] المدافعين عن الكوميديا الذين يتذرّعون بالقيمة التربوية للسخرية، والتي يرى أن لها قيمة تحريضية أكثر منها إصلاحية. فمؤلفون من قبيل موليير في نظره، «يقومون -في أفضل الأحوال- بالهُزء أحيانًا من بعض الرذائل من غير أن يحببوا الناس في الفضيلة [...]، وهم يعرفون كيف يُنظّف القنديل من غير أن يضعوا فيه أبدًا زيتًا [...]. فموليير يتهكم من الحقوق المحترمة للآباء على أبنائهم، وللأزواج على زوجاتهم وللأسياد على خدمهم. إنه يثير الضحك حقًّا، ولا يكون إلا أكثر إثمًا حين يدفع حتى الحكماء، بفتنته التي لا تقاوم، كي ينصاعوا لسخرياته، وهي بالأحرى أحقُّ باستنكارهم» [1967، 92]. إن جان جاك روسو يعيب في الأخير على الضحك طابعه الثوري.

ويزايد بودلير على الأمر باعتباره الضحك «لدى الإنسان نتيجة فكرة تفوقه» [1971، 307][3]، وهو ينسب هذه الفكرة «لأتباع المذهب الفسيولوجي» موضحًا أن الفكرة ليست مبتكرة. «لست مندهشًا من أن الفسيولوجي قد بدأ بالضحك مفكرًا في تفوقه الشخصي» [304]. فالأمر يتعلق بالإعلاء من قيمته الشخصية لا بأعماله الخاصة، وإنما بتحقير الآخر، وذلك أحيانًا بجعله موضوع هزء عمومي كي لا يترك في الظل عيوبه ونواقصه ورعونته أو نجاحه الذي يثير الحقد. حين يتهكم المرء من شخص

(1) بول سكارون نبيل من النبلاء المعاصرين لموليير، عايش حكم لويس الثالث عشر والرابع عشر. عرف بكتابه «الرواية الهزلية» (المترجم).

(2) ثيو فيلغوتييه شاعر وأديب معروف في القرن التاسع عشر، عرف بمقالاته المتابعة للحركة الثقافية لعصره وبتعاطيه لأغلب فنون الكتابة (المترجم).

(3) وهي الفكرة التي تحدث عنها مارسيل بانيول مطولاً بقوله: «الضحك نشيد نصر، فهو تعبير عن تفوق مؤقت، لكنه تفوق يُكتشف فجأة للضاحك على من كان موضوعا للهزء» [1990، 25].

آخر، فباقتناع أنه لن يقترف هفوةً تعرّضه لذلك. «أنا لا أسقط، بل أمشي بشكل مستقيم، ومشيتي واثقة الخطى. لستُ من يقترف حماقة عدم رؤية الرصيف حين يتوقف أو صخرة تقطع الطريق» [308]. لستُ من سيكون يهوديًا أو عربيًا أو مثلي الجنس، ومن سينصاع للفساد أو من تكون أمه ذات سمعة مشينة... .

إن مصادر المقت عديدة، وهي ليست بحاجة للذرائع. يمارس الضحك حينها وظيفة السهر على الآداب التي تسود من خلال عنفٍ رمزي يكون مصحوبًا في الغالب ببكاء أو أسى الشخص موضوع الهُزء. يقول برغسون: «الضحك عقاب قبل كل شيء. فبما أنه وُجد للإهانة، فيلزم أن يَمنح لمن هو موضوع له انطباعًا حزينًا. فالمجتمع ينتقم من خلاله من الحرية التي يتعامل بها الناس معه. وهو لن يبلغ مبتغاه لو كان يتسم بالتعاطف والطيبة» [1989، 150]. وفي الواقع، الأمر يتعلق لا «بالمجتمع» وإنما بالأحرى بما لا يُحصى فيه من الجماعات الفردية التي تمارس البغض والكراهية ومعها الهُزء من السلوك أو أشكال جسدية متناقضة تمامًا تبعًا للقيم التي تدخل في ذلك. الضحك استهزاء ومهانة، وهو يمارس ضغطًا على الفرد يكون مطابقًا لانتظار جمهور معيّن. نحن نضحك من الدرس غير المتوقع الذي يُلقَّنُ لمتبجّح أو زميل لا يحظى بتقدير كبير حين يتعثّر في الدّرج أو يقترف فلتة لسان أو يدلق كأس الخمر على سترته. فالطابع المضحك لوضعية ما يأتي من الدرس الأخلاقي الذي يُعطى في نظرنا كما لو كان ذلك تعبيرًا عن عدل إلهي. يتجذّر هذا الضحك في «نرجسية الاختلافات الصغيرة»، التي تجعل مضحكًا كون الآخرين لا يملكون القيم نفسها ولا السلوك نفسه الذي نملك. وبعض الفئات تكون مؤهلة أكثر من أخرى لإثارته. فقصص الرجال الذين تعرضوا لخيانة زوجاتهم، كما قصص المغفّلين والأحبار والقسس والناس الثخينين والهزيلين واللواطيين والسحاقيات والنسويات والعربيدين... كلها تغذّي رواقًا مرحًا هائلًا. بيْد أن المرامي المفضلة لا تفتأ تتغير مع الزمن. فالتغيرات الاجتماعية للعائلة والزواج للكل قد جعلت بهذا الصدد الحموات أو الأزواج المخدوعين أو الأزواج المثليّين من الجنسين مثلًا أقلّ هشاشة.

إن الضحك من وضعية غريبة اجتماعيًا طريقة لإعادة استتباب النظام الأخلاقي للعالم؛ فثمة أشياء لا نفعلها ولا نقولها من غير أن نعرّض أنفسنا للسخرية. والواحد منا يخرق قواعد الآداب واللياقة، بل أحيانًا

الذوق السليم عن غفلة منه أو بسبب شروده أو برغبة في الاستفزاز. إنه لا يتعرض للعقاب وإنما للسخرية، فالضحك الذي يواجَه به يشدّد على خروجه عن النسيج المشترك للمعنى ويقوم عندها بطقْسنة تلك المخالَفة للآداب، مع توفير فسحة متعة للشهود على المشهد أو القصة المروية. الضحك يمنحهم الرضا بأنهم على الطريق القويم سائرون. والخوف من الهُزء هو شكل من الوقاية من كل غرابة في الأطوار أو كل مجاوزة للحدود، أو على الأقل هو تهديد يُشرَع في وجه كل من يخشى الهُزء والسخرية. وبما أن الضحك شكل عام للتربية، فهو بمثابة سلوك حسن إذ يعلِّم الطفل المواقف والتصرفات المناسبة. وهو يدخل المسافة مع سلوك يكون مبعثًا لردّ فعل مَرح لمحيطه.

ينبع الضحك هنا من اللاتوافق والنشاز الذي يتم استغلاله بإفراط بين موقف جماعي وسلوك غريب لفرد معين. إنه يشجب غرابة الأطوار والاختلافات والابتكارات والعاهات، بحيث يكون في خدمة «المقاولين الأخلاقيين» [بيكر، 1985]، أولئك الذين لا يتحمّلون طرقًا أخرى للعيش أو التفكير أو الإحساس غير طرقهم. يستخدم المتهكمون الهُزء لا القوة البدنية لتغيير سلوك الغير أو مظهرهم. إنهم يتواجهون من غير ضَرر بدني بسبب أنموذجيتهم. فهم ليس لهم لا العيوب الجسمانية ولا الأخلاقية أو الدينية لمن يضحكون منهم. وهم متحررون، على الأقل في اعتقادهم، من كل هزء وسخرية. تلقّى راوي «قُداس للأبرياء» أول سرَوال له، فراح لحانوت الثياب البالية الذي يملكه والد أحد أصدقائه. «لبست السروال. وكان يوليوس، ابن ليدرناخت حاضرًا في تلك اللحظة. كان يضحك لفكرة أن الناس سوف يرونني من ذلك اليوم أتمشى ببنطلون. قال لي: سوف يسخر منك الناس. فأجبته: ومن سيسخر مني؟ فردّ عليّ: سأكون أنا أول من سيقوم بذلك. سوف يكون لك مظهر بائس. لذا فأنا أضحك من ذلك مسبقًا. لقد أدخل الولد في نفسي اضطرابًا مروعًا. وفكرت أنه في النهاية قد يكون على حق، وأن شلّة الأصدقاء سوف تتخلّى عني» [كالافرت، 1952، 27]. حينها عنّت فكرة عبقرية للراوي أن يقترح على فتوّة الشُلّة قسمة عادلة على أن يلبس يومًا على يومين البنطلون الشهير، بحيث إن الفتوّة لم يصدق أذنيه من سماع هذه الفرصة الجديدة. فكان ذلك مصدرًا لا ينضب للضاحكين منه.

إذا كان الضحك يحفّز على العودة للصف، فهو يقوم بذلك بطريقة تكون بهذا القدر أو ذاك من المتعة. وهو حين يكون مبدئيًا استهزاء بالآخر

يقتصد في استعمال العنف البدني، ويعبّر عن الخصومة بحثًا عن التواطؤ أو بالسعي لربح الناس لقضيته. إنه يكون مدعاة للتفكير حين يستخدم عدوانية مكتومة. وكما يلخص ذلك فرويد جيدًا: «نحن نرسم هذا الخصم بملامح خسيسة ووضيعة وممقوتة وهزلية، وبفضل هذه الدورة نحن نستمتع بهزيمته التي يؤكدها لنا ضحك الآخرين والتي تكون متعتها مجانية تماما [...]. والعقل الذي يكون ميّالًا للعدوان يجعل من السامع شخصًا لامباليًا بشكل بدائي، وشريكًا لكراهيته ومقته. إنه يستثير ضد عدوه جيشًا من الخصوم، فيما أنه كان في البداية وحيدًا» [1930، 167، 219]. يكون الضحك في موقع قوة خاص إذا كان الضحية غير موجود أو غير قادر على الدفاع عن نفسه. إنه انتقام بحيث يزرع الغِلّ في الضحك المرح. وهو يستغل سخافة كل شخص، والسهولة التي يكون بها كل شخص قابلًا للتهكم، وذلك بتوظيف بعضٍ من ملامحه أو سلوكه. وهذا التحقير للآخر ينزع عن مقاصده كل أهلية لصالح المتهكِّم، ناسيًا أنه هو أيضًا قابل للهزيمة إذا ما بحثنا مليًا في الأمر. لا أحد يُفلت من ملامح قابلة لأن تصبح هزلية حين يتم نزعها من سياقها لإثارة الضحك. إنها استراتيجية للزَّغزعة تبتغي التأديب أو تغيير موقف في اتجاه يعتبره الشخص الضاحك أفضل له، أو إلى الهُزء (والتحقير) لشخصية تبالغ في أعمالها.

يجرح الضحك المرء في كرامته ويهينه. إنه يمارس حذرًا خفيًا لكنه ناجع، ويدعو كل واحد من المجموعة الضاحكة إلى المرونة والتكتّم وإلى احترام القيم المشتركة كي لا يتعرضوا هم أنفسهم للهزء نفسه. من الأفضل للإنسان أن يجعل الضاحكين إلى جانبه، على أن يكون موضوعًا للسخرية. الضحك طريقة للَأم الجموع مع الإبعاد المؤقت لشخص أزعن أو لدخيل. يصف بيير ديسبروج المقت الهازئ الذي كان ضحية له حين كان يقضي فترة خدمته العسكرية، بسبب الأذواق المختلفة لمن يشاركونه غرفة نومه: «حين لم أشارك في مباريات الضُّراط، كانوا ينعتونني باللواطي. وفي أحد الأيام جمع عددًا من ورود الصحراء. وفي الأمسية نفسها قام رفقاؤه بالتهجم عليه بالصراخ في وجهه: يا للَواطي يا للواطي» [ديسبروج، 1998، 18]. يحط الضحك من قيمة شخصية أو وضعية ما للحظة من الزمن، ويحقّره بشكل مؤقت وبثقة تامة في سياق الصداقة، لكن بالمقابل يكون ذلك بطريقة عنيفة في سياق من المقت والبغضاء. «تؤكد نرجسية الرابط الاجتماعي وجودها [دانييل سيبوني، 2010، 113] عبر هذا الضحك الجماعي. فالدعابة التي تمس سلوكًا ما أو أناسًا أجانب تُعتبر إنذارًا لمن

قد يعِنُّ لهم محاكاتهم أو التشبث بالسلوك والمواقف نفسها. يكون هذا الضحك في الغالب مُساماة للفشل والحرمان والحقد، لكن في شكل يكون مخفّفًا ظاهريًّا. إنه يقوم بهجمات مواربة، من غير أيّ مواجهة مفضوحة أو عراك مباشر أو عنف. الفكاهة تكون سلاحًا حين نكون محرومين من أدوات أخرى للصراع [بيرغلر، 1937، 50]. ومن يتوفرون على العدوانية لا يلجؤون إلا نادرًا للفكاهة. إنهم يدافعون عن أنفسهم ويهاجمون الغير بشكل آخر. وقد يكون حدّ الهُزء ماضيًا لديهم ومقابلًا لحدّ سكين، بحيث يستهدف الخصم ليُخلّف جراحًا لديه. وكما يذكّر بذلك بودلير، «فالإنسان يعض بالضحك» [1971، 302].

إن هذا الاستعمال الاجتماعي للهزء كوسيلة للضبط الاجتماعي نجده في مجتمعات بشرية أخرى حيث تحريف الانتظار المشترك يُترجَم بالعقاب أو التوبيخ لا بسخرية الجماعة. هكذا يصف روبرت لووي لدى هنود الكرووْ ذلك الموقف الهادئ والناجع للجماعة إزاء الشخص الذي اقترف جُرم خزقٍ للأخلاق المشتركة. «لا أحد يتدخل، لكن في المساء، حين يلتئم شمل الجماعة، يقوم أحدهم بتلخيص شعورها: هل بلغ أسماعكم ما قام به فلان؟ فتنطلق الضحكات حينها، ويتم التعليق على أفعال المذنب بطريقة لاذعة. وهكذا يتعرض للإهانة أمام جماعته، وتكون السخرية من القوة بحيث إنه أحيانًا يترك المكان قبل أن يعود إليه كي يكفّر عن ذنبه» [كلينبرغ، 1967، 217].

سخرية الغير

في بعض الوضعيات، تقوم الجماعة بالتخفيف من الذنب بتبديد المسؤوليات، فكما يقول المثل الشعبي: «الضحك ليس له قلب رحيم». وضحك المقت هذا يسعى إلى التدمير ومضاعفة الخبث؛ لأنه يصرخ مع الذئاب أمام ضحية لا خلاص لها. إنه ليس أبدا ببعيد عن الضَّراوة لأنه يعيِّن هدفًا له وضحية. أما في الفكاهة فثمة سخرية من نوع آخر. والضحك الذي ينبَثق منها يجعل من الناس الآخرين متواطئين يعزّزون طاقة المقت؛ كي لا يبقى ثمة غير مجتمع يرى نفسه في المرآة. أما التهكم والهُزء والسخرية فهي تهدف إلى الإضرار، وإلى شحذ سمها للمس بالخصم. وهي تكيل ضرباتها من غير تحطيم الجسد، لكن بصدم الإحساس بالذات للشخص الواقع في الورطة. أحيانًا، يكون الاختلاف دقيقًا بين ملْمح الفكاهة الذي

يمارس السّلخ والقبضة التي تضرب بدنيًا الوجه. يتم السعي إلى القتل بالضحك من ذلك الذي، أو تلك التي لا يمكن قتلهما بشكل آخر. فالهُزء والضحك من غير مرح الكراهية يجد أصله الاشتقاقي في الكلمة اليونانية «سركازو» التي تعني: من يعض اللحم، ومن ثمّ، فهو يهدف إلى التحطيم الرمزي. إن الضحك من الغير سبيل إلى نفيه وتحطيمه الرمزي، خاصة إذا كان في وضعية هشّة بسبب السياق السياسي أو بسبب مرضه أو عاهة في جسده أو لأسباب غيرها. وهكذا، فإن والد فليب روث، في وقت فقدانه لزوجته، تعرض للتحرش من شخص كان يهاتفه مرارًا ليضحك بدون توقف. وكان هذا الغريب لا يعلن عن اسمه، بل يكتفي بتلك القهقهة. بيد أن والد فليب روث شك في جارٍ نكدِ الطباع له معه خلاف. وحين كان نائمًا في وقت متأخر من الليل، سمع بيير روث جرس الهاتف يدق: «أسرعت إلى رفع السماعة حتى لا يزعج الرنين نوم أخي، سمعت ضحكًا في الطرف الآخر للخط. قلت سائلًا: من معي؟ غير أن الجواب الوحيد كان ضحكًا أكثر شيطانية» [1992، 106]. ثم إنه أخذًا بالاعتبار لشكوك أبيه عن مصدر المكالمة، نجح في وضع حدّ لذلك بأن أعلن لمحدثه في الهاتف اسم الجار، مهددًا إيّاه أن يردّ له الصاع صاعين. وما إن افتضح أمر الرجل حتى أقفل السماعة لتوّه. إن الضحك في هذا السياق يكون ضربًا من كيل الركْلات لشخص وهو طريحٌ أرضًا. وفي ملحمة الإلياذة، ترزستيس رجل فظ وبشع وميال للانتقام، مشبع بالاستياء من أخيلوس وأوليس. لكن في ذلك اليوم، تهجم على الرجل الإلهي أغاممنون. اغتاظ أوليس من قلة احترام الرجل فعمد إلى كيل الضربات له. فصار الرجل سخريًا، و«برغم الأسى الذي أصاب الأثينيين، فإنهم أطلقوا الضحكات المرحة تهكمًا عليه» [هوميروس، 1972، 79].

ويهدف الضحك المصاحب للشتائم العنصرية أيضًا إلى التحطيم. ومع أنه ما زال يحترم القانون، فإنه يكون مدخلًا للقتل. حين كان الصبي ألبير كوهن في العاشرة من عمره، عاش ذلك في أزقّة مرسيليا، حيث كان مرة يستمع بإعجاب إلى بائع متجول مليء بالحماس وبالغ الغمز واللمز، يسعى لبيع مُنتَج للجمهور يُنتظر منه أن ينهي مشكل اللطخات في الأثواب. ولكي يعبر عن عرفانه له أخذ من حافظة نقوده ما ابتاع به ثلاث مواد من ذلك المنتج المعجز. بيد أن الرجل عوض أن يستقبل ذلك بمودة، تجمّد في مكانه وهو يراه، وببسمة متوحشة نعته بـ«اليهودي». فضجت الجمهرة المتحلّقة حوله بالضحك وبدأت تنصت للخطاب المعادي للسامية للرجل، الذي

رفس الصبي بكراهيته. «فانسحبتُ تحت ضحكات الأغلبية منهم الراضية عن أقواله، هم الناس الطيبون الذين يحبون أن يكرهوا الغريب، متّحدين في شكل عدو مشترك ضده. انسحبت محافظًا على بسمتي، وكانت تلك بسمة بشعة ومرتعشة. كانت بسمة العار» [كوهن، 1972، 43]. إن الضحك إن لم يقتل، أو في انتظار أن يقوم بذلك فعلًا، يظل الاستعمال الشاذ لضحك يترجم التفوق. قام معلّم نازي جديد بالتكفّل بفصل دراسي في ألمانيا النازية. ومن بين التلاميذ كان ثمة ثلة من الصبيان اليهود. قال لهم المعلم بشراسة: إن الأوامر التي يعطيها لا تخص إلا التلاميذ الآريين. ولم يكن يوجّه كلامه للتلاميذ اليهود الأربعة إلا حين يبدؤه باسم حيوان أو دابة. ثم إنه يطلق تنهيدة عميقة. وكان الفصل يقهقه ضحكًا من هذه الحيلة التي لعبها ضد اليهود» [شفارتز بارت، 1959، 208].

يتذكر أدورنو بمرارة ضحكات المقت التي عاشها في الطفولة. لقد كان يدرك أن سلسلة من الإهانات ضد بعض التلاميذ بحكمها منطق الغِلّ والفكاهة النازية التي تسعى دومًا إلى الإضرار والانتقام: «أولئك الذين لم يكن هزؤهم يتوقف حين يعجز الأول في القسم عن الجواب، أليسوا هم من حاصر السجين اليهودي الحائر وهم يضحكون كي يهزؤوا منه حين حاول بشكل أرعن أن يشنق نفسه؟» [أدورنو، 2003، 285]. يصاحب الضحك عمليات النكد، فهو ماثل مثولًا قويًا في أوجه الشرطة أو المدنيين في الصور التي يبدو فيها اليهود وهم يعانون من الانتهاكات في ألمانيا النازية. لكننا نجده في كل مكان حيث تتم إهانة الضحايا وتحقيرهم وحرمانهم من إنسانيتهم. وبما أنه توكيد لقوة وجبروت أولئك الذين يمارسون العنف أو يستمتعون به كمتفرجين، كتب أدورنو وهو يفكر في العنف المنهج الذي مارسه النازيون أمام ضحك الشهود، بأن الضحك «انبثاق للوحشية، وتوكيد للذات التي تتحرر بوقاحة من كل حشمة حين تمنحها الحياة الاجتماعية الفرصة لذلك. إن جمهرة من الناس تضحك هو محاكاة ساخرة للإنسانية. وأفرادها هم وحدات تنصاع كل واحدة منها للّذة على حساب الناس الآخرين بكاملهم، مستعدة لكل شيء ومتأكدة من جرّ الأغلبية معها. وانسجامها هو مسخ كاريكاتوري للتضامن. وما يُعتبر شيطانيًا في الضحك الذي يبدو زائفًا هو المحاكاة الساخرة لما هو أفضل، أي المصالحة» [أدورنو، 1974، 149-150]. الضحك لا يمنح دومًا الرغبة في الفرح والسعادة.

3. الضحك بين الكراهية والتوْكيد

«وهكذا، كان الملَك والشيطان يتواجهان، ويظهران وفمهما مفتوح وهما يطلقان الأصوات نفسها؛ غير أن كل واحد منهما كان يعبر بصيحاته وصخبه عن أشياء مناقضة مطلقًا للآخر. وكان الشيطان ينظر للملَك وهو يضحك فيتزايد ضحكه، ثم يتزايد إلى حدّ أن الملَك الضاحك أضحى مضحكًا بشكل صريح».

ميلان كونديرا، كتاب الضحك والنسيان

ولادة العالم بالضحك

تنسب ورقة برديّ خيميائية من القرن الثالث خلق العالم إلى الضحكة الإلهية: «بعد أن ضحك الله خلق الآلهة السبعة الذين يسيّرون العالم... وحين انفجر ضحكًا ظهر النور... وقهقه عاليًا للمرة الثانية فكان كل شيء ماءً... وفي القهقهة الثالثة ظهر هرمس... وفي الخامسة، ظهر القدَر... وفي السابعة النفس» [ريناخ، 1912، 112]. يذكر س. ريناخ نصوصًا مما قبل التاريخ تربط خلق العالم بالضحك، وأيضًا نصوصًا أخرى أكثر التباسًا تربط ظهور الآلهة بضحك الإله الأصل وخلْق البشر بالبكاء. وفي اليابان، كانت الأرواح الإلهية التي تسكن الأرض، من صخور وأنهار وأشجار وعيون وغدران، وغيرها كلها تتميز بشكل خاص بالضحك. ثمة خرافة تذكر الإلهة الشمسية أماتوراسو، التي كانت محط غيرة من أخيها سوزانو إله البحر، الذي بالغ في أذاها. وبما أنها كانت عاقلة، فقد كانت تبحث له عن المعاذير، وفي يوم ما ثقب سقف قاعة النسيج ورمى فيها بحصان مسلوخ، زارعًا الرعب بين النساجات وأصاب المنوَل إحداهن فماتت. وبسبب الرعب الذي أصاب أماتوراسو، اختلَت بنفسها في مغارة فكان أن غاصت الأرض والسماء بعدها في ظلمة حالكة. سعت الآلهة لإيجاد وسيلة لإخراجها لأنَّ العالم من دون نور أوقف الحياة فيه كلية. بدأت الوصيفة أوزومي في الرقص، وكشفت عن نهديها ورفعت لباسها مبينة عن عجيزتها. فبدأت الآلهة العديدة في الضحك بأعلى صوتها. دفع الفضول أماتوراسو إلى الاقتراب من مدخل المغارة. ثم إنها قررت الخروج ليعود النور ليسطع على الأرض» [ليفيك، 2011]. يعلق أوكتافيو باث على هذا بقوله: «في البدء كان

الضحك، وأصل العالم كان عبارة عن رقصة وضحك صاخب» [1983، 242]. وفي المكسيك، يُصَوَّر خوشيبيلي إله الموسيقى والرقص والإنجاب والذُّرة في شكل تمثال صغير بوجه ضاحك، ومعه إلهة الفرح والخصوبة. يصف أكتافيو باث قطعة من تمثال صغير توتوناكي من الصلصال اكتشفت من بين أصنام أخرى في منطقة فيراكروز، توجد اليوم فوق رفّ من مكتبته: «وجهها مرفوع قليلًا نحو الشمس، بتعبير يستحيل وصفه، ويداها ترسمان شكل رقصة، واليد اليسرى مبسوطة واليمنى ممسكة بخشخشة أجراس في شكل ثمرة كرنيب. وهي ضاحكة» [230]. وبين القرن الأول والتاسع، واحتفاء بأحد الطقوس الشمسية قام الشعب الطوطوناكي بتشييد معابد إلى طاخين وصنع آلافًا من هذه التماثيل الصغيرة الباسمة أو الضاحكة.

لم تكفَّ آلهة الأولمب عن الضحك من مصائبها ومحنها، ومن مقالبها أو من دعابات بني البشر. إنها تطلق تلك الضحكة «التي لا تنطفئ شعلتها»، والتي يتحدث عنها هوميروس بصددها في الأوديسا والإلياذة. لكن أفلاطون يعتبر أن كرامة الآلهة تحرّم عليها الضحك، لأنَّ تصرفًا كهذا مُنافٍ للعقل. ففي كتاب [الشرائع]، يزعم أنه عازم على منع الكوميديا نهائيًا وترك الضحك للعبيد. وفي كتاب [الجمهورية]، يصنفه من بين ضروب السلوك الخليقة بالطبقات الدنيا: «يلزم على حراسنا ألّا ينساقوا للضحك؛ ذلك أنهم إن انساقوا لضحك أهوج فإنّ ذلك يؤدي إلى تغيُّر عنيف في النفس [...]. فمن غير المقبول تمثيل أناس محترمين يسيطر عليهم الضحك» [338c-389a]. إن ضحك المرء يعني فقدانه للتحكم في نفسه واستسلامه لجسده على حساب الفكر. بالمقابل، إذا كان أفلاطون قد أدان الهزل باعتباره تحقيرًا؛ فإنّه يمتدح السخرية باعتبارها شكلًا ذكيًا للمسافة. ولقد كان هذا الموقف أبعد من أن يتفق معه فيه معاصروه. لهذا، وكما لو أنَّ الأمر يتعلق بثأر مسلٍّ، فإن الكوميديات اليونانية كانت تصوّر أفلاطون في شكل شخص عابس متذمّر.

بالمقابل، قال أرسطو بأن «لا وجود لحيوان ضاحك غير الإنسان» [أَرسطو، 20012، 79]، غير أنه لا يمنح قدرًا للضحك إلا في حدود أخلاقية محدّدة. وهو في كتاب «فن الشعر» يضع الهزل في مستوى التحقير والحطّ من القيمة، ويعرفّه باعتباره «عيبًا أو قبحًا لا يسبب ضررًا أو هدمًا، ومثاله البدهي: هو القناع الهزلي، فهو بشع ومشوّه ومن غير تعبير عن

الألم» [أرسطو، 1980، 49]. بالشكل نفسه، فإن الهزل ليس شريفًا؛ لأنه يحيل إلى سلوك مطبوع بالعيب أو القبح. بالمقابل، نراه يجعل من الضحك فضيلة إذا كان ضحكًا محترمًا ومتّزنًا، وإذا ما أخذ شكله من الآداب السائدة. ففي كتاب [البلاغة] ينظّر للفكاهة خاصة باللعب على الألفاظ والمستملحات الفكرية باعتبارها أداة للتفكير في العالم. وهو يقدّم عن ذلك أمثلة حين يتساءل عن الاستعارات التي تخلق الدهشة بكسر النظام المعتاد للفهم. وهي بإثارة الضحك تؤدي إلى مسافة مع موضوع الفكر، الذي يُضطر المرء لرؤيته من زوايا غير منتظرة. وفي كتاب [الأخلاق إلى نيقوماخوس] ينظّر للاستعمال الجيد للضحك بتلافي نوعين من الغلوّ هما: أن يظل المرء نكدًا دومًا من غير أي حس بالدُّعابة، وأن يتصرف كمهرّج لا يسعى سوى لإثارة الضحك. الضحك هو المقياس الأمثل، لذا؛ لا يلزم أن يصير مسيطرًا على المرء. لكنه يتحلّل في الحياة اليومية، ويغدو عنصر استقرار إذا ما هو خضع للوسطية الحقة، بحيث يسم الإنسان الرقيق أو المرح» [أرسطو، 1965، 117]. ولقد كانت مجاميع النكت والنوادر موجودة في ذلك الوقت وتغذي الناس المُبسطين في ذلك العصر.

كان الضحك في روما منتشرًا في كل مكان، بحيث إن جان مينوا لم يتورّع عن القول بأن «روما قد عرفت الانحطاط في الوقت نفسه الذي تلاشت فيه قدرتها على الضحك» [2000، 90]. كتب المؤلف الروماني شيشرون صفحات عديدة عن الضحك، خاصة في رسالته عن [الخطابة]؛ حيث يعتبره أداة خصبة لدى الخطيب لإقناع الخصوم، فهو يجعل الخطيب بشوشًا ويثير الانتباه ويحرج أو يؤدي إلى الاقتناع. يربط شيشرون الضحك بالتحقير والسخرية؛ لأنه يزيد من «البشاعة الأخلاقية ويضخّم من العاهة الجسمانية». وهو يذكر قصصًا فكاهية ونوادر متداولة كثيرًا عن الرابط الاجتماعي أو من بنات أفكاره. وعدا ما يبدعه هو، فقد كانت مجاميع النوادر والنكت متداولة في عصره. فإذا كان شيشرون يستخدم كثيرًا الضحك باعتباره أداة مناسبة للقيام بقرار، فهو يعتبر من الضروري وضع حدود له. إنه يرفض الفحش والفظاظة... فعلى النكت أن تتفادى الخصومات وبالأخص أن تتفادى جرح الغير. ومائة عام بعد ذلك، فإن كنتيليانوس، وبالرغم مما يكنه من تقدير لشيشرون، لم يمنح للضحك تلك الرِّفعة إذ ظل يرى فيه عملًا مشبوهًا ومزعجًا ومتلاعبًا بالناس [مينوا، 2000، 93].

ضحكات الشرق

لقد ولد زرادشت، نبي المزدكية في بلاد فارس القديمة، وهو يضحك، وذلك حوالي 660 ق.م. إنه ضحك يستقرّ في قلب تلك الديانة ضد الشرّ ومن أجل النور و«الفكر الحسن». وفي الوقت نفسه تقريبًا، في القرن السادس قبل الميلاد، كانت الحضارات القديمة للصين والهند واليونان تمنح بسمة الطاو وبوذا وأبولون [بارتيّاظ، 1997، 36 وما يليها]. يستنير وجه بوذا تحت شجرة التين المقدّسة، عيناه مغلقتان غير أنه يتوصّل إلى فهم الكون، فهو يعيش في نعيم. إنه يبتسم في الهند وسريلانكا والتِّبت، وبعيدا عن تلك الأمصار في آسيا نراه يضحك ضحكًا مِلْء فيهِ. وحين يُسأل الدّالاي لاما اليوم عمّا يفعله بيومه، يجيب قائلًا: «هل تعني تزجية وقتي المفضلة؟ إنها الضحك». ويعلق على ذلك كلود ب. ليفنسن: «إنه ضحك الصداقة والمكر، والتواطؤ والتشجيع الذي يعبر عن أشياء كثيرة في آن واحد، والذي يمرّ بالعديد من التنويعات بحيث يختزل حالة روحية ومزاجًا معينًا وطريقة في الوجود بحيث يغدو هبة» [1987، 181].

في التقاليد الشرقية، وخاصة منها الطاوية ومذهب الزّن، يتعلق الأمر برفع الانفصال بين الذات والعالم. فالعالم كلٌّ مترابط لا تنفصم عراه، والكل جسد بوذا. لكن لمعرفة هذه اليقظة، من اللازم التخلص من الذات ومن حدود الأنا التي تفترض الانفصال، والتحرر من وهم الوعي الشخصي. فالأنا سراب يتولّد عن الجهل. واكتمال الذات ليس تبجيلًا أو تأليهًا للأنا. كل شيء يتمازج، والإشراق بلوغ الإحساس بالاتحاد مع الكون. إنه إحساس أوقيانوسي يبدّد الأنا كما يقول فرويد. ومع ذلك، لا يتعلق الأمر بالاندثار؛ فإذا كان مذهب الزّن يرفض الثنائية، فإنه مع ذلك ليس أحَديًّا، بل هو شيء آخر. ففي الأذيرة البوذية، يندرج الرهبان في أنشطة يدوية معينة وفي تنظيم الحياة اليومية. كما أن حلول الساتوري (اليقظة الروحانية) لا تحرم من الوجود أو من الحياة اليومية. إنه وعي بالكون وبالذات في انغماسها في شساعته. فالساتوري يحرر من الوهم بعيش وجود منفصل، فهو يغرس في الوعي أن كل شيء مترابط، ويحرّر من الارتباط الصلب الذي يحدّ من الوجود. اليقظة الروحانية طريقة لرؤية العالم من غير الأخذ منه، على شاكلة المرآة.

الزّن ليس ديانة بقدر ما هو سبيل للتحرّر قريب من اليوغا أو الطاوية. إنه يلجأ عن طواعية للفكاهة والضحك لكسر تجذّر الأنا، المتشنجة في عاداتها والميالة للعقلانية. فالضحك نفسه عنصر أساس في فلسفتها. و«الكوان»

تقنية قطيعة ونمط للتخلص من التعلّم، والتخلّص من كل عقلانية قصد استكناه بُعد آخر للعالم، والتحرّر من فصل الأنا عنه، والقطع الدائم لدوران الروح لكي تلتحق بالكلّ. إنها قطيعة تُحلّ بالفكر. فـ«الكوان» يمكّن من الضحك، وهو يفتح فجوة في كافة اليقينيّات، ويشكّل مَهربًا جميلًا من التمثيلات كافة. «نحن نعرف صوت يديْن تصفقان، لكن، ما هو صوت يد واحدة؟»، «ما كان عليه وجهك قبل ولادتك؟»، إلخ. ليس ثمة من استدلال عقلي قادر على حل اللغز. «الموندو» نار دوّارة من الأسئلة والأجوبة تسرّع الفكر حدّ الانكسار. إن هذه الطرائق لإحراج التفكير العقلي والأنا هي التي تقود إلى اليقظة الروحانية. لكن، غالبًا ما تكون العمليات التي تكاد تكون هزلية هي ما تؤدي لتلك اليقظة. أبدى أحد المريدين الجدُد قلقه من عدم ديمومة العالم ومن بطلان الأنا، فهل كل شيء ليس سوى وهم؟ قرع الشيخ رأسه بضربة من عصا البامبو وسأله: إذا لم يكن ثمة شيء يوجد، فمن أين يأتي ألمك في الرأس؟ لكن ضحك الراهب شخصي، إذ هو ليس تقاسمًا، بل هو أثر للمعرفة لا مناوشة اجتماعية بين الرفاق والصحاب.

طلب شيخ من مريده الجواب على سؤال تقليدي: ماذا يعني مجيء بوذيدازما مِن الغرب؟ ولكي يعمق أفضل السؤال، طلب منه الانحناء. فقام المريد بذلك طوعًا كي يتلقى ضربة قوية في المؤخرة أثارت فيه اليقظة الروحية للتو. وفي ما بعد ظل يردّد مرارًا: منذ أن تلقّيت تلك الضربة في الخلف لم أستطع أن أتوقف عن الضحك. أما أحد شيوخ الزّن، فكلما طرح عليه سؤال عن طبيعة البوذا، ولكي يجيب عليه، يضع أحد خفّيه على رأسه ثم يروح لحاله. وأما راهب آخر فيلاقي الإشراق حين يطفئ شيخه الشمعة التي يمسك بها بين يديه في ممرٍّ مغتم. اتكأ راهب بوذي على سورٍ تهالك للتوّ، فتلقى اليقظة الروحية. واصطدم آخر بحجر في ممر، ومن غير أن يحس بالألم، غشيته الإشراق بسبب ذلك. وطبعًا، فإن هذه اللحظات المشرقة من الانفتاح على العالم تكون مسبوقة بزهد ومجاهدة طويلين، وبتفكُّر لا يكلّ وبانتظارٍ ناضج من وقت طويل. إنها تترك فرحة لا تنمحي، في ما وراء المحسوس والروحاني، إذ هي لحظات تصبغ بألوانها كلّيّة العلاقة بالعالم. وهي تُعاش من خلال ضحك خاص يسميه ر. هـ. بلايث «ضحك القبول المندهش» [ضمن: ولسن روس، 1976، 161]. فخلافًا لأنساق دينية أخرى حيث تكون المعرفة عبارة عن تراكم، فإن الزّن هو حرمان وهجر للمعارف القديمة للحياة اليومية، وخلوة هادئة ومرحة. «فمما له دلالة كبرى هو أن بوذيدارما (أو داروما كما يسميه اليابانيون) يتم تشخيصه من بين الدمى

اليابانية في شكل رجل صغير مرح من غير رجلين مثقل بالرصاص لتفادي أن ينقلب» [163]. تعبر الفكاهة المنتمية لمذهب الزن عن هذه الخفة التي تنبع من بساطة الدّمى التي تشوّش أحيانًا على الحياة اليومية. إن الوضعية الاعتبارية للضحك بالغة التنوع من نظام ديني إلى آخر. فهي في الديانات التوحيدية، بالغة الالتباس، عدا في الديانة اليهودية.

تقلبات الضحك في المجتمعات الغربية

لم يكن للضحك دومًا رائحة القداسة في مجتمعاتنا الغربية. إنه غير موجود في جنة عدن التي يسود فيها نعيمٌ لا شيء يعكر صفوه، وفي كمال العالم الأصلي لا معنى للضحك، فكل شيء مترابط بقوة. كان من اللازم ظهور الشيطان (الذي يعني في الأصل: من يفصل)، كي يأتي الضحك لخلخلة البداهة السعيدة للعالم. فالشيطان المخاتل يتشكّل في صورة ثعبان كي يؤدي بآدم وحواء إلى الخطيئة الأصلية. حين تفحّص بودلير التمثيلات الضارة للضحك في التقاليد الغربية، قال: «في جنة الأرض، أي في الوسط الذي بدا للإنسان أن كل شيء خُلق فيه هو خير، لم تكن الفرحة هي الضحك. فالإنسان كان ذا وجه بسيط وموحَّد إذ لا مصيبة كانت تلمّ به. والضحك الذي يحرك اليوم الأمم لم يكن يغير من ملامح وجهه» [1971، 301]. ظهر الضحك مع الخطيئة الأصلية وطزد آدم وحواء من جنة عدن. حينها ضحك اللّٰه من آدم لأنه أراد مضاهاته: «هو ذا الإنسان الذي أصبح منا». ومن حينها جاء الضحك ليكون توقيعًا للانفصال. إنه أثر جرح أصلي.

في سفر التكوين ضحك إبراهيم وهو ابن المائة عام فرحًا (أو غير مصدّق) حين أعلن له إلوحيم ولادة طفل من زوجته سارة التي كانت قد بلغت التسعين عامًا [سفر التكوين، 20، 21]. سقط إبراهيم أرضًا على وجهه وشرع في الضحك وقال في نفسه: «هل يمكن أن يُنجب من بلغ المائة عام ولدًا؟ هل سارة -وهي امرأة في التسعين- يمكنها أن تنجب ولدًا؟». وكان لوقع النبأ نفسه على سارة أن انفجرت ضحكًا وأصيبت بالحيرة. «هل يمكنني وأنا الآن في أوهن العمر أن أحس بالشهوة، فيما سيدي عجوز طاعن في السن؟». كان أحدهما والآخر يقول عن نفسه إنه بلغ من العمر عتيًا. لقد أثارت غرابة النبأ دهشة مرحة وارتيابًا في الأمر، لكن لا شيء محال عند اللّٰه. إننا هنا أبعد ما نكون عن انبثاق الضحك الآلي المتحرك

ذاتيًا، العزيز على برغسون والذي يستبد بالكائن الحي، وإنما بالأحرى إزاء أحقية الإنسان على الآلة (تكرار التوالدات، الاستسلام في ذلك العمر، وغيرها). فإسحاق (ابن إبراهيم وسارة) سيسميه الله نفسه «سيضحك/ إيتس-حاق»[1]. بيد أن الأمر يتعلق بضحك مرح (ساخاق) وغير تهكمي البتّة. لقد تمت التضحية بإسحاق «من باب الضحك»، لأنه في اللحظة الأخيرة، حين وضعت الأضحية في مكانها، تمّ تعويضها بدابة. الضحك في الكتاب المقدس أيضًا هزء وسخرية. لقد تهكم حام من أبيه السكران والعاري في خيمته [سفر التكوين9، 22)]. وسام ويافث رفضا المشاركة في ذلك الضحك الذي يدنس أباهم مرة ثانية بعد سكره. بيد أن نُوحًا عوض أن يأسف على صنيعه وبشكل مخجل لعن حام بسبب ذلك الضحك الذي اعتبره إهانةً أكثر من سلوكه.

يذكّر سِفر الجامعة بأن الإنسان له «وقت للبكاء ووقت للضحك»، برغم أنّه في ما سلف يشدّد على ما يفضل: «فالأسى أفضل من الضحك، لأن كآبة الوجه مفيدة للقلب». لا يتضمن الكتاب المقدس أبدًا حالة ضحك أو فكاهة، بالرغم من أن أيوب يتحدث عن الهدأة في القرب من اللّه: «سوف يملأ الضحك من جديد وجنتيك، والفرح ينفجر من شفتيك» [أيوب 8، 21]. وفي سِفر الأمثال، تضحك ربة البيت «لليوم الآتي» [سفر الأمثال 31: 25]. ويقول المزموري: «حينها فإن فمنا سيمتلئ بالضحك ولساننا بالمرح» [المزامير، 126]. ويظهر الضحك الساخر والبغيض أيضًا: «وحين عثرت قدماي، تجمعوا حولي للضحك مني» [المزامير، 34: 15]. أما اليهودية، كما سنرى ذلك لاحقًا، فهي تُفصح عن ضيافة كبرى للضحك.

بالمقابل،فإن إله الإسلام لا يضحك، لأنه مخفي وصارم وجدّي كما جاء في النص. صحيح أن المسلمين في حياتهم اليومية يعرفون الفكاهة، والضحك أبعد من أن يكون غائبًا لديهم، لكن بالمقابل لا ضحك مع اللّه، والضحك يتمّ باحترام طقوس العلاقة بالغير والعلاقة بالله، متبعين في ذلك سبيل الاعتدال. أما في التصوف، فإن تعاليم شيوخه مشبعة بالضحك والفكاهة كما بالموسيقى والفنون الأخرى. وهو ما تشهد عليه العديد من الحكايات والقصص والأخبار.

---

(1) يتساءل إيلي فيبسل: «لماذا يحمل إسحاق، جدنا ذو المصير المأساوي جدًا، اسمًا غير ملائم؟ أي اسمًا يثير الضحك ويدل عليه؟ إنه اسم يلح على وظيفته كشهادة، كي يذكّر الباقين على قيد الحياة بالتاريخ اليهودي الآتي، بأنهم من الممكن أن يعانوا العذاب واليأس طيلة حياتهم من غير أن يتخلوا عن ممارسة فن الضحك» [فيبسل، 1975، 88].

الضحك في التقليد المسيحي موضوع للعديد من المساجلات. ومع أنه ليس موجودًا بتاتًا في الأناجيل، فإنه يتدخل فيه بالأحرى في شكل عنف رمزي. ونحن نعرف التباس كلام المسيح في إنجيل لوقا: «بئسكم أنتم الذين تضحكون الآن، ستعرفون الحداد وستبكون. ومرحى لكم أنتم الذين تبكون الآن، فأنتم الضاحكون» [إنجيل لوقا، 6: 25]. فالعذاب لا يثير الضحك حقًّا. لقد سخروا من المسيح ونعتوه بمقت «بملك اليهود». وحين صُلب تهكم منه الناس الذين طلبوا منه أن ينجو بنفسه. «وعند الكلام عن بعث الموتى بدأ البعض يتهكمون منه» [لوقا،17: 32]. ومن ثمّ ينبع ارتياب الكنيسة في العصور الوسطى من الضحك، ناسية الطابع الإنسي للمسيح الذي كان يتكلم ويأكل وينام ويتعذب لحظة الصلب، والذي لا يختلف في ذلك عن بني البشر الآخرين[1]. فلدى طائفة من المسيحيين يُعتبر الضحك نتيجة للفساد والمكر وفاضحًا لعيوب النفس. ومع ذلك فإنّ كلام المسيح في العديد من لحظات الأناجيل مليءٌ بالفكاهة. ونحن على الأقل نتصور بسمته حين يقارن مثلًا خلاص الثري بإمكان مروره من ثقب إبرة، أو حين ينادي أحد حوارييه: «يا بطرس، أنت بطرس وعلى هذه الصخرة سأبني كنيستي» [إنجيل متّى،16: 18]. «ما بك تحدق في التبن الذي دخل عين أخيك؟ والعمود الذي في عينك أنت، ألا تراه؟» [إنجيل لوقا،6:21]. وعبارة «تمتَّع»، تَرِد أربعًا وثمانين مرة في [العهد الجديد/بواسون، 2009، 43]. بيد أن فكاهة المسيح غالبًا ما تُنسى أو يتم التكتّم عليها. بل إن القديس بولس في رسالة إلى الإفيزيين يدين الوقاحة والنكت والكلام الفارغ [5: 4].

نادرًا ما لا يُفصح الشهداء عن طابعهم الفكاهي، خاصة أن اقتناعهم بالدخول للجنة يحفزهم على ذلك. فنعمة الرب وقوة الإيمان تُنسيهم في وخْز الوحشية وتستدعي في لجّة العذاب الإحساس بأنهم لم يعرفوا حفلًا أفضل من ذلك. ويعجّ كتاب [الخرافة الذهبية] بوضعيات الاضطهاد أو الوحشية التي يحوّلها الضحايا إلى فكاهة. ففي عام 107، اعتقل الرومان إغناطيوس. فقام أثرياء ومسيحيون من روما من ذوي النفوذ بمساعٍ لتحريره. وبعد ذلك بوقت قصير، تلقّوا رسالة من أسقف أنتيوشا يبتهل إليهم بعدم التدخل لصالحه لتخليصه من استشهاد يرغب فيه بكل جوارحه. فحظوظ خلاصه قد تفسُد بالإلحاح المبالغ فيه. وقال إغناطيوس

(1) لنذكّر مع ذلك بالخلخلة المعاصرة لذلك في فيلم: «موني بيتونك، حياة برايان» (1979)، حيث نشهد للمسيح على الصليب يتفكّه مع اللصين، وأيضا لوحة «كلوفيس ترزيْ» بإحدى الكنائس حيث نرى المسيح بتاج الأشواك وقد استبد به ضحك جنوني.

متنهدًا: «أنتم ليس لكم ما تخافون منه؛ أما أنا فقد أفقد الله إذا أنتم نجحتم في تخليصي من الموت. لا أريدكم أن تعملوا ما يرضي الناس، وإنما أن تثابروا في إرضاء الله. أبدًا لن أعثر على فرصة مثل هذه كي أجتمع به؛ وأبدًا لن تفعلوا حسنة أفضل من أن تمتنعوا عن التدخل [...]. اتركوني لأكون غذاء للهوام والوحوش الذين بهم سأتمكن من الانتشاء. أنا قمح الرب، وينبغي أن أطحن بأنياب الوحوش كي أكون خبزًا خالصًا للمسيح. الأحرى بكم أن تداعبوها كي تكون مثواي وكي لا تترك شيئًا من جسدي، وكي لا تكون جنازتي على حساب أحد... أتمنى أن أجدها مستعدة، وسوف أداعبها كي تلتهمني للتو، وكي لا تفعل معي مثل ما فعلت مع بعض الناس الذين خافت من المساس بهم. وإذا ما هي تنكّفت عن ذلك فسوف أرغمها على التهامي». أما القديسة «مور» التي كانت قد وُضعت في قِدر ماء ساخن، فتهكمت من عامل المدينة الذي أراد أن يجعلها تأخذ حمامًا باردًا. تقدم منها وقد غمرته الدهشة فاحترقت يده وهو يغمسها في الماء الساخن [كورتيوس، 1956، 526]. ووُضع لوران على الموقد كي ينكر إيمانه، فدعا جلاديه أن يقلبوه على الجانب الآخر حين يكون الجانب الأول قد احترق بما فيه الكفاية.

الروح الجدّية للمسيحية

اعتبرت الكنيسة الضحك لمدة طويلة غلوًا وفحشًا وعدم تحكم في النفس ونقصًا في اللباقة، وجعلته رديفًا للشيطانية، ولعدم احترام الخلق الذي ليس سوى تناغم عدا في وقائعه الشيطانية. «الضحك ليس أمرًا طبيعيًا في المسيحية من حيث هي ديانة جدية بامتياز»، هذا ما قال جورج مينوا [2000، 95]. ولقد أدان كليمنس الإسكندراني [150-215] الضحك باعتباره تهريجًا، إلا إذا كان معتدلًا. فالمسيحي لا يبيح غير «ضحك الحكماء» [بواسون، 2009، 52]، باعتباره طريقة بسيطة للتسلية. وإذا كان القديس أغسطين في [رسالة عن الاختيار] يذكّر بأن الضحك خاصية الإنسان، فهو يحيله إلى الجانب المستهجَن فيه. وإذا هو لم يوجد لدى الحيوان فذلك لا يزيد في كرامته. فالإنسان الشريف لا يمكنه أن يشوه به وجهه. وعبادة الله تتطلب الاعتدال والانسجام وتترك الضحك للتقاليد الشعبية التي يلزم طبعًا تصحيحها. ويعتبر جان كريزوستوم [344-407م] أن الضحك شيطاني، فقد قال: «الشيطان يقود في كل مكان هذه الجوقة»،

وبأن كل تسلية تروم إبعاد الناس عن الرب. وهو يؤكد بخصوص المسيح: «كان الناس يجدونه دومًا باكيًا، ولم يره أحد باسمًا أبدًا» [ضمن: مينوا، 2000، 113]. إنه يلح على قيمة الدموع وعلى تحريم الضحك. كان الرهبان في القرن الرابع يتيهون وحيدين في صحاري مصر كي يواجهوا محنة المعركة الروحية ضد قوى الشر أو ضد فتنهم الخاصة. ومن الأكيد أنهم لم يكونوا يضحكون البتة، غير أن الأقوال المأثورة التي كانوا يتلفظون بها كانت ملأى بالفكاهة والنوادر.

بالمقابل، ففي الأديـرة التي يسود فيها الصمت وكلمة الله، يكون الضحك محرمًا في قواعد الحياة بها باعتباره طريقة وحشية لكسر الصمت وهو فضيلة جوهرية في حياة الرهبنة. كان بازيلوس المتوفى عام 379، وهو أسقف سيزاريا، ينظم حياة الرهبان في كابدوشيا بآسيا الصغرى بتحرير بعض القواعد الإلزامية. وفي نظره أيضًا، يلزم أن يغرق جوّ الدير في الصمت. والزهد في الكلام يكون مسيطرًا إلا في الأذكار أو المحادثات الضرورية للحياة اليومية. والقاعدة الكبرى السابعة عشرة تدين الضحك، غير أنها تشجع «البسمة المرحة». ولا تزال قواعد بازيلوس مؤثرة في الرهبنة الشرقية. كما أن بونوا يدعو أيضًا الرهبان إلى الاعتدال في كلامهم ويشجب الضحك الذي يُلهي عن الاهتمام بالرب: «عدم التلفظ بكلام تافه أو لا يدعو إلا للضحك»، أو أيضًا: «الدرجة العاشرة في التواضع هي ألا يكون الراهب نزقًا ولا سهل الضحك، إذ جاء في النص: المعتوه يرفع صوته حين يضحك». يتعلق الأمر أولًا بتفادي «خطايا اللسان». فكل كلام لا ضرورة له يكون المرء في غنى عنه: «أما الفكاهة والكلام الفارغ، الذي لا يصلح سوى لإثارة الضحك، فنحن ندينه إلى الأبد وفي كل مكان، ولا نسمح للمريد أن يفتح فاه للنطق بخطابات من قبيل تلك» [لاتيير، 1982، 71]. ففي الحياة الرهبانية يكون الصمت لازمًا وكل كلمة محسوبة بصرامة. إن مراقبة الحواس تقتضي عدم التفوّه بأي شيء، وعدم رؤية أي شيء وعدم سماع أي صوت، وأن يظل الراهب مركزًا على الواقع الوحيد المتمثل في الرب. يصاحب الصمت العبادة، وهو يدعو الراهب إلى الخلوة والوحدة في علاقته بالله، وإلى التواضع، ويحثه على تطوير روحانيته.

لكن الضحك صار تدريجيًا أمرًا مقبولًا باعتدال. بل لقد خُصّصت له مكانة معينة في بعض أوقات الاستراحة، من خلال «نكت الرهبان» التي تتندّر خفّتها بطريقة لطيفة بقساوة الحياة الدينية. وهكذا بدأت قصص

مضحكة ونوادر مسلّية في التداول منذ القرن الثامن [لوغوف، 1989، 7]. لكن خارج تلك اللحظات الطقوسية، ظل الضحك يعتبر ضربًا من الكبرياء والعصيان والفوضى، وصداه شيطانيًا. ففي نظر رهبان تلك الفترة كانت جهنم هي المكان الوحيد الذي نسمع فيه صدى الضحك على الدوام [مينوا، 2000، 126]. بيد أن الزهد لم يكن مرتبطًا بالضرورة بالكآبة أو الجدّ، فالمرح كان في الغالب حاضرًا في الأديرة، وهو كان يمتزج بالصمت. «أتذكر ما كان أول موضوع يثير دهشتي في الماضي، خلال الأذكار العمومية أو المحاضرات، حين كنا نسمع كلمة مضحكة. حينها، كان ضحك صامت يستشري من تحت البرنس بين الرهبان الجالسين الواحد قرب الآخر. وهذا الأمر برغم صغر شأنه، كان يثير فيّ انطباعًا رائعًا»، هذا ما كتبه القديس جيروم [الأب جيروم، 1988، 106]. أما البسمة فهي كانت تحظى بقبول أكبر بدءًا من القرن الحادي عشر حين ظهرت عبارة «الواهب الضاحك»، فالهبة التي تقدَّم للكنيسة لا تكفي إذا لم تكن مصحوبة بالبسمة، ضمانة لكونها من القلب. بيد أن الالتباس كان مصاحبًا لذلك. فالضحك كان أحد الملامح المألوفة لدى القديس فرانسوا داسيز [1181-1226]، وهو التعبير عن قداسته وقربه من الرب، واقتناعه بالوجود الرباني في كل المخلوقات. وهكذا، فقد صار يعتبر نفسه «المجنون الجديد للعالم»، فبما أنه كان في قطيعة مع قواعد الرهبنة في العصر الوسيط، فقد كان يمارس الضحك باعتباره بهجة دائمة بحيث كان يطلب ذلك أيضًا من مريديه. وإحدى قواعد طائفته توضح لهم:«أن يحترسوا من أن يظهروا للعموم حزينين ومنافقين عابسين، بل أن يظهروا مبتهجين بالربّ، ومرحين ورائقي المزاج كما يلزمهم ذلك». فقد كان مريدوه، ضدًّا على الانغماس في الرهبنة والانقطاع عن العالم، يجوبون الأرض ويقومون بالمواعظ في المدن. وكان يُطلب منهم أن يحافظوا على بشاشتهم أمام من يضطهدونهم. وهكذا صار المرح والبهجة لدى القديس فرانسوا مبدأ تعبُّد روحاني، أي «الفقر في البهجة». صحيح أن ذلك لم يكن بإفراط أبدًا وإنما تعبيرًا عن الفرح الكامل وحبّ الخليقة. كل مخلوق يملك في ذاته شرارة من الخالق. وقد دفع الشباب الفرنسسكانيون في دير أكسفورد بمعتقدهم هذا أبعد من ذلك في أعوام 1220-1223، إذ نظموا مسابقة للضحك الجنوني قبل أن يُضطروا إلى الاعتدال. يدمج الرهبان الفرنسسكانيون عادةً الدعابات في مواعظهم، وهم ذوو طابع صبياني في الحياة اليومية [مينوا، 2000، 191]. بل إن القديس فرانسوا وأحد مريديه قاما مرةً بموعظة بعد أن تجردا تمامًا من

ثيابهما.

ولقد قام دانتي باستعادة مقولة أرسطو التي تداولها السكولائيون بعده بأن الضحك خاصية الإنسان، في الكوميديا الإلهية، وهي مصنَّف حُرّر في بداية القرن الثالث عشر [1307-1321]، غير أنه نُشر عام 1472. فإذا لم يكن الضحك ينتمي للعقل، فإن رِفعته ليست أقلّ قيمة من ذلك. وكان ضحكُ بياتريس معتدلًا ولطيفًا، نابعًا من الروح، لا مظهرًا صاخبًا وبذيئًا يشجبه. يحتفي دانتي بالضحك المقدس حيث تعبر شفافية الروح عن نفسها. فهو حين وصل إلى الجنة آتيًا إليها من الجحيم سمع الملائكة تسبح بحمد الله فقال: «كان ذلك يشبه ضحكة الكون». وكتب أيضًا في [المأدبة]: «ما هو الضحك إن لم يكن بريقًا مشعًّا لمتعة الروح، أي نورًا يظهر في الخارج تبعًا لما يعتمل في الباطن» [دانتي، 1968، 228].

كانت مسألة ضحك المسيح موضوعًا للنقاش الواسع في القرن الثامن عشر بين علماء اللاهوت وطلبة جامعة باريس. وقد لوحظ أن المسيح قد بكى ثلاث مرات في الأناجيل، غير أن الحواريين لم يذكروا أبدًا ضحكه أو بسمته. فإذا كان المسيح يُطرح كأنموذج ومثال مطلق للسلوك البشري، فإن رهانات ذاك الجدال باتت جوهرية لدى المؤمنين. بيد أن الكنيسة ظلت ملتبسة الرأي، فهي تتردّد في اتخاذ موقف من الأمر. وهكذا تواجهت حساسيات متباينة بهذا الصدد بين فجر العصر الوسيط وفجر عصر النهضة. ومع ذلك فإن المسيح قد أبان عن حساسيته إزاء مصائب البشرية وفرحها، فهو يبكي ويأكل ويُبدي عن تعلّقه بهم، وثمة كلام كثير يشدّد على طابعه المرح.

في رواية أمبرتو إيكو [اسم الوردة] التي تجري أحداثها في 1327 في كنيسة بندكْتية بشمال إيطاليا، يجسد الراهب جورج دو بورغوس ذو الوجه الحزين الزهدَ والخوف من الخطيئة كما التقشف، ولذا فهو يعتبر الضحك من أعمال الشيطان؛ لأنه يحيد بالمؤمن عن الخوف من ربه. إنه يدعو إلى مسافة مع العقيدة غير مقبولة بتاتًا لأنه يفكك المعرفة. ففي نظر جورج لم يضحك المسيح أبدًا: «لا تحلُّ السكينة بالروح إلا حين تتأمل الحقيقة وترضى بالأمر الواقع، ولا تضحكُ من الحقيقة ولا من الخير. لهذا لم يكن المسيح يضحك. فالضحك مصدر للشك [...] والأبله حين يضحك بشكل كتيم فهذا يعني: لا وجود لله» [إيكو، 1982، 169]. وهو ما يردّ عليه غيوم الفرنسسكاني، الرجل الذي يحب بهجة الحياة برغم عيوب

الخليقة، بدليل قاصم يقول: «إن الإنسان ليس في طبيعته البشرية ما يمنعه من الضحك، بما أن الضحك كما يقول علماء اللاهوت خاصية للإنسان» [126]. وقد كان جورج يخفي العديد من المخطوطات التي اعتبرها مثيرة للفتنة في نظر الكنيسة. ومن بينها بخاصة مصنّف فُقدت كل نسخه الأخرى، أي الكتاب الثاني من فن الشعر الشهير لأرسطو، الذي كرّسه الفيلسوف للضحك، وهو ما يمكن أن يمنحه مشروعية لا تُحتمل في نظره: «قد تتمكّن الكنيسة من تحمّل هرطقة الناس البسطاء، الذين يدينون أنفسهم بأنفسهم وقد حطمتهم جَهالتهم [...]. لكن هذا الكتاب يمكن أن يعلّم الناس أن التحرّر من الخوف من الشيطان حكمة. فالشقيّ حين يضحك بينما الخمر يغزغر في حلقه، يحس بنفسِهِ السيدَ، لأنه قد قلب علاقات السيطرة» [479)].

يفصح جورج عن ازدرائه للضحك، الذي يُكرِّس في نظره للاستجمام ولشؤون الجسد وللتحقير، وذلك على حساب رفْعة الروح. «الضحك هو الضعف والفساد وهلامية جسدنا. إنه تسلية للفلاح وإباحة للسكّير، فحتى الكنيسة في حكمتها قد أباحته وقت العيد والكرنفال والسوق، أي ذلك التلوث الليلي الذي يفرغ الأمزجة ويقف عائقًا في وجه رغبات ومطامح أخرى». الضحك في نظره نكران لله، وغرور إزاء خطورة الخلق. «فإذا ما حدث يومًا (لا كاستثناء عامّي وإنما كزهد في العالم) [...] أن فن الضحك صار مقبولًا، وبدا شريفًا ونبيلًا لا أمرًا آليًا فقط؛ وإذا ما صار أحد منا يستطيع أن يقول (وأن يُسمع): أنا أضحك منْ تجسُّد المسيح... فلن يكون لنا حينها من سلاح نوقف به هذا المروق، لأنه سيجمع القوى المظلمة للمادة الجسمانية، تلك التي تتأكد في الضراط والتجشؤ، وسوف يملك الضراط الحق الذي لا يملكه سوى للعقل في أن يهبّ بريحه أينما شاء» [596]. إن الحرية الفرنيسيسكانية لغيّوم وخفته في الوجود التي لا تنفي الجدية، ورفضه لحقيقة أحادية المبنى والمعنى، لم تكن أمرًا شائعًا في ذلك الوقت. فلدى جورج وبعض رجال اللاهوت في ذلك الوقت يُعتبر الضحك الحصة البئيسة من البدن، أي: حصة الشيطان، وحبة الرمل المدمرة التي تهدد جدّية الانخراط الخانع في المعتقد الديني. هكذا يجيبه غيوم: «الشيطان ليس مبدأ المادة، الشيطان هو عنجهية العقل والإيمان من غير بسمة، والحقيقة التي لا يطولها الشك» [596].

ثم إن غيّوم سوف يلاحق نص أرسطو بعد الوفاة المشبوهة للعديد من

الرهبان، لكنه حين يكتشف أمره وتستبد به صرامة مهمته يعمد إلى بلع ورقات نص أرسطو التي قام برشحها بالسم، والتي أدت إلى مقتل مريديه. وخلال عملية محاولة إنقاذ المخطوط يندلع حريق سيأتي على الدير بكامله. إن مهمة الكنيسة لدى جورج وأتباعه ممن لا يضحكون، تكمن في محاربة القوة التحريرية للضحك باعتباره أثر عدم اكتمال الإنسان بعد الخطيئة والخروج من الجنة. فلقد كانت سلطة أرسطو على سكولائيي العصر الوسيط ستمنح كل الإباحة لضحك المسيحيين. وجورج لم يكن يخشى القتل وتدمير المكتبة للسير بمهمته إلى نهايتها. بالمقابل، فإن الفرنسسكاني غيوم كان يعتبر أن «واجب من يحب الناس يكمن ربما في إضحاكهم من الحقيقة، وإضحاك الحقيقة نفسها، لأن الحقيقة الوحيدة تكمن في أن نتعلم التحرّر من الولع الذي لا معنى له بالحقيقة» [613].

في العصر الوسيط وفي بداية النهضة، كانت العديد من التظاهرات الشعبية تعارض الثقافة الرسمية والجدية للدين والإقطاع. ومع أن من اللازم تدقيق أطروحة باختين، بما أن أعياذا من قبيل عيد الأبرياء[1] قد انبثق في قلب الكنيسة تحت إمرة رجال الدين وعمدائهم وأحيانا حتى الأساقفة. علاوة على ذلك، كما يوضح غورفيتش الأمر، فإن التمييز بين رجال الدين والشعب أمر لم يكن قد حُسم بعد. كان رجال الدين يخلقون قمة رأسهم ويلبسون رداء الكنيسة غير أن أنشطتهم لم تكن دينية مباشرة. وفي البداية، كانت حفلات المجانين التي ينظمها التلاميذ والرهبان والشمّاسون والأساقفة في قلب الكنائس نفسها تقوم بمحاكاة ساخرة للمراسيم الدينية. كان ممثلو الكنيسة يرتدون جلود الدواب ويتنكرون في هيئة نساء ويحملون صولجان المجانين والقلنسوة ذات الأجراس، ويترنمون بأغان ماجنة ويلعبون النَّرد، ويقومون بجميع أنواع المقالب وحكي النكت الفاحشة ويوزعون الخمور والمأكولات، ويتناولون كل أنواع النقانق على مذبح الكنيسة، فيما يتظاهر الراهب بإطلاق البَخور بدخان ناجم عن إحراق الأحذية البالية من الجلد [...]. ثم يتمّ انتخاب أسقف المجانين الذي يقوم بمباركة الشعب. ويغني الناس ويرقصون ويفرطون في المأكل والمشرب. وفي ما بعد تقوم الفرقة بالتجوال في الأزقة مستهدفة «النيل الضاحك من مختلف الرموز والطقوس الدينية» [باختين، 1970، 83]. وهي تمر بمختلف الأزقة فيرمي أعضاؤها بالأزبال أو سطول النفايات على الجمهور.

(1) هو عيد للتذكير بالمجزرة التي قام بها الملك هيرودس الأول في حق الصبيان غير المجاوزين لسنتين في بيت لحم، ليتأكد من مقتل المسيح صبيا لأنه كان يعتبره خطرًا عليه (المترجم).

يُعدُّ الرهبان أو الطلبة كل سنة مواعظ محاكية ساخرة أو فكاهية، متلاعبين بالنصوص التوراتية والإنجيلية والدينية. وكانت طائفة مرحة كالباسوشيين تضمّ محامينَ وكتّاب ضبطٍ في المحاكم، وغيرَهم، يعملون على تسلية السكّان بالمقالب الفكاهية أو المحاكاة الميمية الساخرة. وفي الأصل، كانت مسرحيات المقالب الفكاهية عبارة عن وصلات فكاهية يتمّ بها تطعيم مسرحيات اللغز. ثم إنها مع الوقت راكمت سجلًا اتسم بكثافة متزايدة. وقد كانت تلك المسرحيات تُلعب على منصات خشبية في الهواء الطلق أمام جمهور مولَع بالضحك، وقد انتشرت أكثر في القرن الخامس عشر. وهي التي كانت في أصل «الكوميديا دبل آرتي» في إيطاليا. كان المبسطون الشعبيون والطبالون المتجولون يمارسون فُرجتهم في ساحات القرى. وقد ظهر الهجّاؤون في بداية القرن الثاني عشر، وهم صعاليك وفنانون وطبالون ومهرجون يكرسون أنفسهم للنقد الساخر للمجتمع. وكان ترحالهم وصلافتهم وحريتهم وفحشهم يجعل منهم أناسًا مشبوهين. إنهم أناس ذوو ثقافة يضحكون من كل شيء؛ لأن الحياة لم تكن في نظرهم في هذه الدنيا؛ وهم يزعمون العودة لطريق المسيح. وكان الضحك يتمّ في الأزقة؛ حيث يضحك الناس ملْء أفواههم من غير عُقد، ومن كل ما يمكن أن يكون مبعثًا للضحك [الوغي، 1984، 2017].

لقد حاربت السلطات المسيحية الفرحَ الشعبي الذي اعتبرته من رواسب الوثنية. وقد حاولت مرارًا تحريمه [مينوا، 2000، 95 وما يليها]. الضحك شذوذ، فهو ينبع من البطن. وبما أنه جزء من الإنسان لا يمكن فصله عنه، كما هي الرغبة لأنها لا يمكن الإمساك بها، يلزم التحكم فيه من الخارج، عبر عمليات رمزية ضيقة، بحيث لا يمكن لأي واحد أن يُجاوز حدوده. ثمة تسوية غير متوازنة تمنحه من ثمّ مكانة حقة في بعض أوقات السنة، قصد التحكم فيه في باقي الأوقات حيث تكون الهيئات الدينية مخمية من كل تجاوز. ويأتي حديث سِفر الجامعة ليسند هذا الفصل: «ثمة وقت للضحك ووقت للبكاء». تطالب الهيئات الدينية عادة منع تلك الأعياد الشعبية، غير أن القضاة والإقطاعيين كانوا يخشون غضب الشعب. فلقد كانوا عقلاء في ضرورة منحه الحرية في فترات إباحة تعزز في النهاية ديمومة النظام الاجتماعي.

يساهم الضحك بشكل تام في الثقافة الشعبية[1]، وهو يغشى العلاقات الاجتماعية والأعياد والاحتفالات العديدة في ذلك الوقت، خاصة الكرنفال، وهي فترة بهجة ومرح عارم، كان يسبق فترة الأربعين يومًا للصيام. كتب باختين: «إنه أولًا قبل كل شيء ضحك الاحتفال [...].الضحك الكرنفالي هو أولًا الخير لعامة الشعب [...]. فكل الناس يضحكون، إذ هو ضحك يشمل كافة الناس». وهو ثانيًا «كوني لأنه يمس الأشياء كلها والناس عامةً (ومن ضمنهم من يشاركون في الكرنفال)، بحيث إن العالم بأسره يبدو هزليًا، ويتم إدراكه ومعرفته في جانبه المثير للضحك، وفي نسبيته المرحة؛ فهو عالم مرح ومفعم بالبهجة. بيد أنه في الآن نفسه مُفعم بالهُزء والتهكم، وينفي ويؤكد الأمور في الآن نفسه، ويدفن الشخص ويبعثه حيًا في الوقت ذاته» [باختين، 1970، 20]. وهو مع ذلك لا يُبعد الخوف. فبما أن الخرائط الاجتماعية موزعة سلفًا، فإن ضحك الكرنفال يخلخل الأوضاع الاجتماعية ويقلبها رأسًا على عقب بحيث يحطم الامتيازات ويمحو المسافات ومعها التهميش الممكن.

ففي زمن الكرنفال، تمنح الجماعات الحضرية والقروية للشباب غير المتزوج وضعية خاصة. فهم يسمونهم «فتيانًا أسياذًا»، وهم ناضجون جنسيًا، غير أنهم ليسوا كليةً داخل المجتمع ولا كليةً خارجه، أي في وضعية انتظار وفي المنزلة بين المنزلتين. إنهم أسياد الكرنفال، وأسياد التحولات الفصلية [غرينبرغ، 1988، 53]. كانت الرابطات الفكاهية عديدة في المدن الوسيطية وفي بداية عصر النهضة. وهي كانت تحظى باعتراف السلطات المحلية، بحيث كانت تتمتع بالخيرات وبالقوانين الأساسية وتساهم في تنشيط المدن والقرى. وكانت تحمل أسماء مختلفة بين مدينة وأخرى. إنها «طوائف هزلية، وتجمعات للعزّاب والأزواج الشباب، من كافة الأعمار باستثناء من لم يبلغوا الست أو الثماني عشرة من عمرهم» [الوغاي، 1984، 215]. وخلال العديد من أوقات معاقرة الخمر والضحك الصبياني، تقوم بانتخاب أحد أعضائها رئيسًا لها. ويقع الاختيار دومًا على الأكثر بلاهة أي غرابة في الأطوار، وعلى الأكثر هزلًا والأكثر حُبًا للملذات والمعروف بفكاهته ودعاباته الفاحشة» [215]. وهي جمعيات تنشط المناسبات الاحتفالية في تنوعّها وغناها.

---

(1) نحن نقف في الثقافة اليابانية القديمة على الحماس الشعبي نفسه، والولع ذاته بأسفل الجسم، والقلب نفسه للقيم من خلال الاحتفالات والأعياد والمقالب الهزلية وقصص الرهبان والرهبان الصغار، والتمثيليات الفاحشة ومسابقات الأعضاء الجنسية أو الضراط، خلافًا لعوائد البلاط الإمبراطوري التي كانت أقل انسياقاً للذة وخاضعة لتراتبية صارمة (ريفوليبه، 2005، 29).

تدوم المُتع الكرنفالية ومختلف أنواع المسرحيات في الشوارع والساحات العامة أيامًا بأتمّها. فالبهجة الشعبية تجد فيها حريتها وانطلاقها. ففي مدينة بوفي الفرنسية، وفي عيد الحمار الذي يُحتفل فيه بهروب العذراء وهي تحمل المسيح طفلًا، تدخل كوكبة من الحمير إلى حظيرة الكنيسة، بحيث تكون هذه الدابة قطب الرحى في الاحتفالات. ويتخلّل القداس بين الفينة والأخرى صوت الراهب وهو يقلد نهيق الحمار، وينتهي بمحاكاة الحاضرين كلهم لنهيق الحمار. إنهم في كل ذلك يمجّدون الطفولة، وفي المقام الأول طفولة المسيح، ومعها طفولة العامة والضعفاء ذوي العقل الأهوج، وأولئك الذين يدخلون الاضطراب في الرابط الاجتماعي بسبب حالهم. ثمّة جوّ كرنفالي يسهر على مسرحيات الألغاز. فالمهرجون والحمقى يلعبون دورًا أساسيًّا في تلك المحاكاة الساخرة للاحتفالات الرسمية. والعديد من الحفلات الأخرى تجعل إيقاع الزمن ينساب تحت إمرة الضحك. هذه التسلية الجماعية كانت تحتل على الأقل ثلاثة أشهر في السنة. «فلقد كانت تلك التمثيليات تمنح الناس مظهرًا من مظاهر العالم والإنسان والعلاقات الإنسانية بالغ الاختلاف، يكون عنوةً غير رسمي وخارجًا عن الكنيسة والدولة. وكانت تبدو كأنها شيّدت بجانب العالم الرسمي عالمًا ثانيًا وحياة أخرى كان يمتزج فيها كل الناس في العصر الوسيط، في حدود شاسعة إلى هذا الحدّ أو ذاك» [باختين، 1970، 13]. لقد كانت تبلور نظيرًا ساخرًا ومرحًا للحياة المشتركة، وتقلب التراتبيات. ولم يكن الفاصل بين الممثل والمتفرج موجودًا لأنّ الحفلات والأعياد الشعبية كانت انغماسًا للناس كافة في متعة الحدث نفسها؛ وذلك خلافًا للأعياد الرسمية للكنيسة أو الدولة الإقطاعية، التي كانت تحافظ على النظام القائم بحدود قاصمة بين من يقومون بالقداس ومن يتفرجون. كانت تلك التظاهرات مصادقة على ثبات القواعد التي تتحكم في العالم، وهي تريد لنفسها أن تكون خالدة، فتؤكد الفوارق في الشروط الاجتماعية والتراتبية الروحية والاجتماعية. أما الحفلات والأعياد الشعبية، فكانت بالمقابل لا تكنّ وقارًا لأي شيء وتحرّر الأفراد من كل وصاية، وتخلخل الأطر القائمة التي سنّتها القوى الاجتماعية المسيطرة.

وبما أنّ تلك الأعياد الشعبية رواسب محتملة لأعياد زحل لدى الرومان، فإنها تنزع القناع عن غرور الأقوياء، وتذكّرنا بالطابع العسفي الزائل لكل سلطة، خاصة من خلال عمليات القلب الساخرة للفوق والتحت. يتشابك الضحك الشعبي مع الحياة العادية حتى لو تم البلوغ به إلى لحظة توهّجه في تلك الاحتفالات العامة. والمقالب والألغاز والحكايات الخرافية لم تكن

تخشى مزج الجدّ بالهزل وأحيانًا استدعاء بعض الشياطين والعفاريت. وكان ثمة أيضًا بهلوانات ومروّضو وحوش كانوا يمارسون تسلية الشعب. الضحك تخترقه العديد من الدلالات والمعاني. فإذا كان يترجم بهجة العيد أو الحفل والفكاهات التي تُتبادل فيه، والوضعيات المضحكة الناجمة عن العربدة والمجون، فإنه كان يُبين أيضًا عن الرغبة في عيش اللحظة الحاضرة بحدّة في غمرة إحساس قوي بالهشاشة والخوف أمام مصاعب الحياة في تلك الفترة. إنه ضحك ملتبس حتى حين يؤكد سطوة الفرح. بل إن جورج مينوا يرى فيه متنفّسًا «باعتباره عامل انسجام اجتماعي أكثر منه عامل تمرّد وعصيان» [2000، 147]. إن المحاكاة الساخرة وعمليات القلْب، خاصة الرجال الذين يتنكرون في زيّ النساء أو النساء اللواتي يتزيّن بزيّ الرجال، والتهريج والمجون، هي أيضًا تعزيز للنظام الاجتماعي إذا ما هي لعبت للحظةٍ لعبة قلب نظام الأشياء.

تقدم لوحة شهيرة لبيتر بروغيل رسمت في عام 1559 صورة مجازية لمشاحنة بين «كرنفال»، وهو رجل بشوش ثخين بكرش بارزة، جالس على برميل يحمل في يده سفّودًا مملوءًا باللحوم من جميع الأصناف، والسيدة «صيام» بوجهها الكئيب وجسدها النحيف وحالها الزاهد. إن الجسد المُعجِب للأعياد الشعبية يتكوّن من النتوءات والعناصر المضخّمة، وهو يتّقد حيوية حين يمتزج بالناس بحيث لا يمكن تمييزه، إنه جسد منفتح وفي تماس مع الكون. بل إنه جسد يعيش الانبعاث على الدوام، يحبل بحياة ستولد أو حياة ستندثر كي تعاود الولادة من جديد. «الجسد المُعجِب -كما يقول باختين- ليس منزاحًا عن باقي أجساد العالم، وليس منغلقًا ومنتهيًا، بل يجاوز نفسه باستمرار ويسير دومًا إلى أبعد من حدوده. وهكذا يتم التركيز على أجزاء الجسد التي يكون فيها إما منفتحًا على العالم الخارجي وإما هو موجود بنفسه في العالم، أي المنافذ والمخارج والتداوير والتفرُّعات والزوائد، كالفم الفاغر والأعضاء التناسلية والأثداء والأيور والبطون المنتفخة والأنوف» [باختين، 1970، 35]. إنها الأعضاء التي ستتحمل العار في الثقافة البورجوازية الوليدة. وهي الأعضاء نفسها التي يستنكرها الأعداد اللّدودون للضحك كبرنارد دو كليفو [1090-1135] أو هيلدوغارد دو بينغين [1098-1179]، الذين يلجؤون لاستعارات تحقير الجسد قصدَ إدانة الضحك: «حين يبدأ الغرور في الكبر والمثانة في الامتلاء، من اللازم القيام بثقب أكبر، لطرد كل ذلك الهواء، وتفريغ المثانة التي تكاد تنفجر». هذا ما كتبه مثلًا سانت برنارد الذي يشبّه الضحك بالبول، أي

يعتبره امتلاءً بشعًا يتشبّع به من ينسون الله. ويشبّهه هيلدوغارد بقذف المنيّ [مينوا، 2000، 212]. إن تحقير الضحك نابع من تحقير الأعضاء المنذورة للّذة، وهو ما يجعل منه شرطًا جسديًّا يمقته العبوسون، الذين يعتبرون الجسد «الغلاف الرهيب للنفس» حسب ما جاء به غريغوار الأكبر.

لقد كان موقف العصر الوسيط ملتبسًا إزاء الجسد ومعه عصر النهضة. فكما يذكّر بذلك ج. لوغوف، كانت المسيحية التي أضحت ديانة الدولة تقمع الجسد، ومن جهة ثانية تجعل من جسد الإنسان «مسكن الروح القدس». فقد كان الإكليروس يقمع الممارسات الجسمانية ومن ناحية أخرى يمجدها. فمن جهة كانت «صيام» تتسلط على الحياة اليومية، ومن جهة ثانية كان «كرنفال» يتعاطى بحرّية لفحشائه» [لوغوف، تريونغ، 2003، 37]. وهكذا صار الضحك موزّعًا في هذا الجدال، بحيث كان في الآن نفسه موضوع استنكار واحتفاء. بيد أن الحياة «صيام دائم» حسب صيغة لوغوف، تفرض بالتأكيد لحظات انبساط. فإذا كان مُزدرو الضحك يدعون للتحكم في النفس وللزهد ومقت كل ما هو بدني أو مدعاة للذة، فإن غيرهم يرون فيه بالأحرى تجسّدَ المسيح وانبعاثَ البدن. فإذا كان المسيح قد تلبَّس البدن كي يُشاطر بني البشر الحياة، فكيف يمكن للاهوتِ أن ينفيَ الجسد ومعه الضحك؟

إن لاهوتيًّا من قبيل القديس توما الإكويني (1225-1274) يفتح فكره باعتدال على الضحك، بالرّغم من أنه يذكّر بإمكان التواطؤ مع الشيطان، بحيث يرفض بقوة الضحك العدواني الساخر والمهين أو المغالاة في الضحك. بيد أن الضحك بمزاج منشرح أو للتواصل مع الآخرين يكون مُستحبًّا، إذ المغالاة فيه فقط هي ما يكون موضوعَ إدانة. إنه يشجع على المرح وعلى المزاج الفرح في الحياة اليومية. وهكذا فإن الخناق ينبسط شيئًا ما في الممارسة الدينية واللاهوتية. ثمة وُعّاظ دينيون يستخدمون الضحك في الوعظ أو يستخدمون الضحك لتقديم موعظة أفضل للمؤمنين. ويتحدث إيراسموس عن ذلك في كتاب [مديح الجنون، 1511] وهو يصف مبالغتهم في ذلك: «فحين ينهقون كالحمير في الكنائس وهم ينشدون مزاميرهم، التي يعدونها من غير فهمها، تراهم يعتقدون إمتاع آذان الأشخاص السماويين. فكم نراهم يكثرون من الإيماء [...] وكم يقومون بتغيير أصواتهم والدندنة والحركة وتغيير تعابير وجههم وفي الأخير الكلام [...]. وبما أنهم يعلمون أن البلاغة تستخدم الضحك، فإنهم يدرسون كيف يدخلون المرح إلى خطبهم

بزرعِ بعضِ الدّعابات فيها» [1964، 6 وما يليها]. وكانت القدّيسة تيريزا دافيلا (1515-1582) تُبيح المرح الذي دعا إليه القديس فرانسوا، بالرغم من أن إحساسًا كذلك يلزم أن يظل مدفونًا في الذات حتى لا يتم إزعاج الناس الآخرين. وهي تندّد «بالقديسين الكامدي الوجوه والمقطّبي الملامح والجدّيين» [1964، 68 وما يليها]. لكن الوقت لم يكن وقت الفرنسسكانيين، فقد انسحب الحمقى والمجانين من الشوارع، «والفرح انكمش لينحصر في القصور الباطنية» كما يقول ميناجي (1995، 139). كان القديس فرانسوا دو سال (1576-1622) يمتدح الدعابة والمرح، ويثني على الضحك حين يمتزج بفرح الحياة اليومية. لكنه كان يعبر فقط عن انزعاجه أمام الهُزء والتهكم الذي قد يؤدي إلى جرح مشاعر الغير. وهو لا يخشى القول بأن «قديسًا حزينًا هو قديس سيئ».

إذا كان الضحك يشوّه الوجه ويركز على الجسد، فإن البسمة بالمقابل تقوده إلى كماله. كان عصر النهضة يعتبر البسمة ملامسة للروح، بخلاف الضحك الذي هو تجلٍّ قاهر للجسد. وهو كان موجودًا قبلًا في روايات الغزل العذري، كـ[ملكريمس][1] مثلاً، غير أن عصر النهضة تابع تقديره للبسمة من خلال لوحات ليوناردو دافنتشي أو حديث بيترارك عن لورا [ميناجي، 1995، 187]. ويذكّر لوغوف بانبثاق البسمة في منحوتات الملائكة أو العذراء في الكنائس. فقد بدت البسمة أمرًا جديدًا في تصويرها وتشخيصها. فلمدة طويلة ظلت كلمة «ris» تعيّن الضحكة أو البسمة من غير أي تمييز بينهما. وكان بيترارخوس يتحدث عن «الضحك اللطيف» للإشارة إلى البسمة، وكان السياق وحده يمكّن القارئ المعاصر من تصور أن الأمر يعني البسمة أو الضحكة.

وإذا كان السكان الذين لاقاهم البحارة أو الرحّالة في عصر النهضة مثارًا للضحك بالنظر إلى الاختلافات الثقافية، فإن بعضهم قد أنكروا عليهم إمكان الضحك، كما لو أن هذا الأخير خاصية الإنسان وأنهم مجردون من الإنسانية. «فلقد اعتبر الأوروبيون أن هؤلاء المتوحشين لا يضحكون بل يكشّرون، ويغمغمون ويزقزقون وينقنقون، كما تدل على ذلك التعابير المتعلقة بأصواتهم المدهشة التي تغلف صورتهم الموصوفة وتقربهم من الحيوان، ومن بين الحيوان: ذلك الأقرب إلى الإنسان، أي: القرد» [لاني، 2007، 51]. بيد أن الإحساس بأن الضحك خاصية الإنسان دفعت بالكنيسة إلى النظر إليه

(1) الأمر يتعلق بالملاك الباسم، وهو تمثال نحت في مدينة ريمس الفرنسية حوالي 1240م. وقد تعرض خلال الحرب العالمية الأولى إلى الإصابة في إحدى الهجمات بالمدفعية، فصار التمثال مشهورا وصوره قبل وبعد الإصابة متداولة، بحيث يمكن اعتباره أحد أشهر تماثيل العصور الوسطى (المترجم).

كخاصية بشرية حتى لدى الهنود. ففي 1550، خلال جدال فالادوليد، الذي قام بين الراهب الدومنيكاني بارتولومي دي لاس كاثاس وبين جنيس دي سيبولبيدا، تمت دعوة مهرجين للتأكد من درجة إنسية الهنود الحمر. وفي الوقت نفسه، سنحت الفرصة لجان ليفي بمعرفة ضحك هنود توبينامبا في ظروف لم تكن له حتى هو الرغبة في التمتع بذلك. فقد زار الشاب البروتستانتي قبيلةً بصحبة ترجمانه (وهو وسيط بين الهنود الحمر والبيض كان يتقن اللسانين معًا) فوصلا إلى قرية كانت في عزّ الاحتفال، لأنّ أسيرًا كان قد قُدّم قربانًا للآلهة، ولحمه قد طُهي ووُزّع على أفراد القبيلة. وبما أن الشاب قد أحس ببعض الرعب فقد طلب من ترجمانه أن يُسمح له بالاختلاء في أحد الأكواخ قصد أخذ قسط من الراحة، فيما كان الترجمان سعيدًا بتلك الفرصة إذ هرع لمشاطرة القبيلة وليمتها. انزعج الشاب من الضجيج والجلبة الناجمة عن الحفل وهجر النوم جفنيه، حين رأى أمامه هنديًا يقدّم له الرجل المقطوعة للسجين. وبما أنه كان مقتنعًا أن الهندي يسخر منه ويستعد لقتله كي يلتهمه بدوره، فقد أحس بالرعْب وظل في مكانه محترسًا وغاضبًا على الترجمان، الذي غاب تاركًا إياه بين أيادي أهل القرية. كان الهرب من ذلك المكان في الغابة العذراء مستحيلًا تمامًا، فظل الرجل مترقبًا مقتله بين الفينة والأخرى. وقضى الليل يرتعش من الخوف. وفي الصباح، جاءت لزيارته ثُلة من هنود القبيلة واندهشوا لشحوب لونه. أدرك الترجمان سوء الفهم، «وحين حكى كل شيء للمتوحشين، الذين ابتهجوا في الواقع لحلولي بينهم، والذين لكي يداعبوني لم يبرحوني قيد أنملة طيلة الليل، أجاب هؤلاء بأنهم أدركوا شيئًا ما أني قد استبدّ بي الهلع وأنهم ضحكوا من ذلك ملء أشداقهم. وكان العزاء الذي قدّموه لي عبارة عن أني كنت مثارًا لضحكهم عليّ، بحيث إنهم من غير أن يقصدوا ذلك أتخموا من الضحك (ذلك أنهم حاذقون كبار في التهكم والسخرية)» [ليفي، 1980، 210].

الجَلَبة أو النقد الشعبي بالضحك

يكون الضحك أحيانًا أداة لحل النزاعات. وذلك هو الحال في عمود التشهير الذي يعرض المذنبين رجالًا ونساء لتنكيت الناس وتهكمهم في الساحة العامة إذا ما هم اقترفوا خيانة زوجية أو سرقة أو شتيمة وغيرها. فالنَّيل من المذنب بالسخرية يحميه من الحكم عليه بالموت، إذ السخرية منه تعتبر قصاصًا منه [غوفارد، 2011، 94 وما يليها]. وفي ظروف أخرى،

إذا لم يكن الرجل قادرًا على الحفاظ على إلزامات الفحولة، وخانته زوجته أو عرّضته للضرب، فيكون مُكرهًا على التجوّل في الأزقّة والشوارع راكبًا حمارًا بشكل مقلوب وذلك بغية السخرية منه والتذكير بالقواعد الاجتماعية. كما أن ضحك الجمهور في سياق حكم منتظر بالإعدام على شخص ما، يكفي أحيانًا لتخليصه من ساطور الجلاد. يحكي كلود غوفار على هذا النحو ما وقع لبيير دي إيستارتس عام 1413، وكان أمين التجار السابق بباريس، الذي حكم عليه بالموت لأسباب سياسية. وكانت الفرصة الوحيدة لكي يفلت من مصيره هي أن يتظاهر بالحمق ويؤجج ضحك الناس. لكن، ولسوء حظه كان الناس يبكون حظه العاثر ويذرفون الدمع عند مروره. وتعرض الرجل للحكم بالإعدام خلافًا لأناس آخرين أفلتوا في نهاية الأمر منه لأن ضحك الناس منهم عند مرورهم أدى إلى مراجعة الحكم وإعفائهم من جرائمهم، وإطلاق سراحهم وإبعادهم عن المدينة [غوفار، 2011، 102].

الجلبة عادة أخرى للضحك، وذلك بالتذكير الصارم بالمواضعات الضمنية للرابط الاجتماعي. فبما أنها طقس للضحك والمجون يتطلب التهكم والإغاظة إنتاج الأصوات التي تبدو في الظاهر فوضوية، فهي تنتمي إلى آداب شعبية للضحك ولفرض النظام بالسخرية. وهي ترمي إلى الإعلان جهرًا باستنكار سلوك يكون قابلًا للعقاب أخلاقيًا في نظر الجماعة، غير أن القانون المكتوب لا يدينه: كالأزواج غير المتناسبين نظرًا لفارق السن أو الشرط الاجتماعي، وغير ذلك، بحيث يجعل الناس يشتبهون في زواج المصلحة ذاك، وكالزواج السريع لأرمل من أرملة، والتصرف المعيب للزوج أو الزوجة، إلخ. وهكذا فإن شباب القرية، يُبينون عن غضهم وغالبًا ما يكونون متنكّرين حين يتجهون إلى بيوت ضحاياهم في مسيرة صاخبة وهم يصرخون ويتوعّدون ويغنون، وبحيث يجذبون انتباه كل الجيران. يسير الشباب مشرِعين أدوات المطبخ (من طناجر ومقالٍ وقدور، إلخ) أو آلات موسيقية (كالخُشيْشة والطبول ذات الأجراس، إلخ)، ويستعملونها بطريقة فوضوية. وأحيانًا يدخل في تلك الجلَبة تعذيب القطط التي يتم سلخها لجعلها تصرخ وهي تمرّ من يد إلى يد. وحين يصلون المكان يثير أعضاء الموكب الصخب والجلبة حتى يُمنَحوا الشراب والمال. وتتخلّل ذلك أغانٍ فاحشة وتشخيص لحظات محاكاة ساخرة تمنح صورة كاريكاتورية عن الأعمال المُدانة. بالمقابل لا أحد من الضحايا يتعرّض للإزعاج أو التنكيد. فالجلبة تُبرز علامات النقد الاجتماعي من خلال المحاكاة الحركية للفوضى. فهي من خلال الإحراج الذي تتسبّب فيه والاندفاع الصاخب للضحك في

الشوارع، تمنح للحدث دعاية خطيرة تعرّض الضحايا لفقدان ماء وجوههم أمام الجماعة. وهؤلاء الأخيرون، حين يعتذرون علنًا عن أخطائهم يضمنون الصمت عنها، فيعوضون الشباب بتأدية ثمن تجاوزهم للمعايير. يقول ج. مينوا: «إن ضحك الجلبة يكون مخصوصًا بطغيان الجماعة على الحرية الفردية في مجتمع يكون عشائريًا ومُعاديًا للفردية بشكل عميق» [مينوا، 2000، 150]. وقد استمرّت الجلبة وقتًا طويلًا قبل أن تُخمَد نازها، فقد ظلت هذه الظاهرة حيّة حتى عشية الثورة الفرنسية بالرغم من المراسيم القانونية التي أُصدرت ضدها. فالشباب لم يكن عازمًا على أن يستسلم بسهولة للاغتصاب الذي يتعرض له ولا التخلي عن ثأره الاجتماعي.

وفي سياق قريب من الجلبة لكنه أكثر لطفًا ودقة في تطوره، يحكي روبرت دارنتون [2011، 109 وما يليها] عن «مجزرة كبرى للقطط في شارع السان دونيس بباريس، في نهاية 1730. تعرض متعلمان، أحدهما هو راوي القصة، للمعاملة السيئة وللتجويع من قِبل سيّدهما. وكانا يسكنان في غرفة غير صالحة للسكن، مُشرَعة على كل الرياح، وفي الليل كان حشدٌ من قطط الميازيب يمنعهما من النوم بسبب موائها المستمر. وبما أن هذه الوضعية في العمل وعدم قدرتهما على النوم هدّت قواهما، قرر المتعلمان في أحد الأيام أن يثأرا لنفسيهما. فقاما بتسلق سطح البيت. وفي الليل كله كانا يقلدان مواء القطط وهو ما منع السيد وزوجته من النوم. وبعد ليالٍ من الأرق، انهدّت فيها أعصاب السيد، طلب من الرفاق ومن رجاله التخلص منها. وقد أمرتهم الزوجة بألا يمسّوا القطة الداكنة التي كانت تحبها. وهكذا بدأ الجمع يلاحق القطط في الجوار. وقد تعرّضت القطة الداكنة للقتل بضربة عمود حديد كالها لها المتعلمان فنالا ثأرهما منها. وهكذا جمعوا القطط المحتضرة والميتة في أكياس أفرغوها في ساحة المعمل. ثم إن الرفاق أقاموا ما يشبه المحكمة، وقدموا للقطط القداس الأخير وأُعدِمت. وحين تعرفت سيدة البيت على قطتها الداكنة بين جثث القطط، بدأت تصرخ من الألم. أما السيد، فقد كان أقل حساسية إزاء صرخات زوجته وأكثر اهتمامًا بعطالة مستخدميه، فأمرهم بالعودة للعمل، وهو ما قاموا به وبضحك صاخب. فهم قد استطاعوا ولو للحظة أن يغيروا وضعيتهم بأن دفعوا بالبورجوازي إلى فقدان صبره وبالتهجم الرمزي على زوجته من خلال قطتها. وفي مرات عديدة بعد ذلك، لن يتورّع المتعلمان «عن المحاكاة الساخرة للمعلم والمعلمة والبيت بكامله متهكمَيْن منهم». وفي كل محاكاة وكل قصة، كانا يجدّدان بهجة الرفاق الذين كانوا يصفّقون

لهما وهم يكادون ينثنون من الضحك. قد نندهش اليوم أن يكون قتل القطط مدعاة للضحك إلى ذلك الحدّ، بيد أن الضحك كان يشتدّ لدى رجال الورشة على السخرية من السيد الذي خدعوه. علاوة على هذا، ففي ذلك الوقت، كانت القساوة في معاملة الدواب والحيوانات أمرًا جاريًا. فقد كان الناس غالبًا في الأعياد الشعبية يرمون بالقطط في الهواء كي يتفرجوا عليها تتحطم على الأرض، وكانوا أحيانًا يحرقونها على النار الموقدة ضاجّين جماعيًّا بالضحك.

التباس العلاقة بالحمقى المُبسطين

كان مهرجو البلاط قليلين في القرن الحادي عشر، غير أن عددهم سيتزايد في القرن الثاني عشر، وبالأخص في القرن الثالث عشر. وفي القرن الرابع عشر ستغدو مهمتهم في البلاط رسمية. بعضهم كانوا يتسمون بعيبٍ بدني أو بخَلل عقلي، لكنهم كانوا عمومًا يلعبون بعاهتهم لإثارة الضحك وضمان أجر مريح لهم. إنهم يجسدون المرح فعلًا، بحيث يكونون دومًا في الحدّ بين الجدّ والهزل والمقدس والدنيوي. إنها مخلوقات في المنزلة بين المنزلتين، نذرت نفسها للخلْخلة المرحة، ولحقيقة لا يجرؤ أحد على التفوّه بها، وللتذكير بالطابع المصطنع للسلطة. وهم كانوا يتلقّون تكوينًا لكي يمارسوا مهنتهم حتى في التفكيك المسؤول للعوائد. لم يكن الحمقى قوة ضارة في حاشية الملك، فوظيفتهم كانت صارمة، إذ عليهم امتلاك سرعة البديهة ومعرفة الموسيقى وغير ذلك من المؤهلات. وإيراسموس يذكر ذلك في كتاب [مديح الجنون]: «فالكلمة نفسها التي يتلفظ بها الحكيم وقد تقوده إلى القتل، حين ينطق بها الأحمق، تُسلّي السيد أيّما تسلية. وهذا يعني أن الحقيقة لها بعض القدرة على إثارة الإعجاب حين لا تتضمن أي تهجّم، غير أن الآلهة خصت بها الحمقى والمجانين» [1964، 45]. كان حمقى البلاط في تلك الفترة يتقلّدون وظيفة سياسية. فبيوت الملوك والأمراء كلها كان لها حمقاها، وهم كانوا «قاصّين ماهرين»، كما قال جي. مينوا، يتمتعون بَمرتبة يُحسدون عليها. وكانوا يتميزون عن حاشية الملك بلباسهم الغريب وبعدم اهتمامهم بما يُنعتون به. كان ضحكهم يتسم بخاصية مخيفة إذ لم يكونوا يخشون القول بأن الملك عارٍ. «فبما أن الملك كان مقطوعًا عن الواقع بالتزلف والخوف والكذب ومؤامرات ودسائس محيطه، فهو لم يكن يعلم الحقيقة إلا من فيه مُبسطه» [مينوا، 2000، 205]. وهم لم يكونوا

فقط مُسلّين للملك ويخلّصونه من مخاوفه، بل كانوا يجسّدون صفاء ذهن ضاحك عن مواقف وسلوك هؤلاء وأولئك. وقد كان الملك يرتبط بمُبسطِه بعلاقة تواطؤ غريبة ووثيقة العُرى، باعتبارهما معًا منفصلين عن الظرفيات الجماعية ومتحررين من الإلزامات التي ترهن محيطهما. وذلك ما يقوله شكسبير في مسرحية [ليلة الملوك، الفصل الثالث، المشهد الأول]: «إنّ لعب المرء دور الأحمق ليتطلب ضربًا من الحكمة، إذْ عليه أن يتتبّع مزاج من يتهكّم منهم، وقيمة الناس وظروفهم؛ وأن ينقضّ -كما النسر- على كل ريش يمر أمامه. إنها مهنة تضاهي مهنة الحكيم في صعوبتها، ذلك أن الخُمق الممارس بتعقُّل له قيمته، أما الحكمة التي تستحيل خُمقًا فتتخلى عن العقل تمامًا». إن كلامهم يكون حرًّا؛ لأنه يتمتع بحماية العصمة التي يمنحها لهم وضعهم وحمقهم في آن واحد. وهم يثيرون الخوف بالتباسهم كما بجنونهم. ويمنحون مذاقًا حادًّا لبلاطات الأمراء، ويمنحون لحاشيتها عن حق إحساسًا بالتفوق والإحسان. إنهم عكس تيار الرابط الاجتماعي، بيد أن حقيقتهم الفلسفية تتمثّل في الحكي على مَضض لمجتمع حيث المعايير والقيم لم تعد مقبولة.

إن المهرجين والمبسطين ليسوا فقط رفقاء الأمراء، فمن بينهم آخرون يكونون في خدمة النبلاء. بل إن أعيان الكنيسة، برغم تحذير السلطات الكنسية، يحتضنون بعضهم في بيوتهم، أما البعض الآخر فيكون في خدمة أناس المدن والقرى، مكرسين أنفسهم لإمتاع السكان بالمرح الجماعي. كما أن الهيئات الحرفية لها مُبسطوها [هير، 1983]. بيد أن بعضهم الآخر يشتغلون بشكل حرّ ويتّبعون الفرق الجوالة للموسيقيين والحُكاة، فتتمثل مهمتهم في إضحاك المشاهدين بفكاهتهم. لكنَّ شيئًا فشيئًا ومع الوقت فقدوا حظوتَهم وقوّتهم. فمنذ القرن السابع عشر، صاروا يعتبرون ممارسة من الماضي بل متوحشين حسب فولتير مثلًا. فصاروا يندثرون، ومعهم فقد الضحك قوته التجديدية والتحريرية. ففي فرنسا كان آخرهم هو «لانغلي» في عهد لويس الثالث عشر. أما عهد لويس الرابع عشر فقد كان معارضًا للّجوءِ للمُبسطين.

قال المسيح: «ما أسعدهم ضعاف العقول». ويؤكد إيراسموس في كتاب [مديح الجنون] عام 1511 وبقوة كم أن الجنون صذقٌ في التباس العالم. ففي غلاف كتابه ثمة صورة للمسيح وهو يرتدي طربوشًا بالجلاجل. «أنا لا أداهن، ولا أتظاهر في محياي بما لا أحس به في قلبي. ففي كل مكان أكون

ما أنا عليه؛ فلا أستعير قناع من يصرّون على لعب دور الحكمة» [1964، 19]. إن مجنون التظاهرات الشعبية تجسيد للفرح الفائض والإنسية المشتركة التي تجتمع تحت إمرة اللذة، ومجنون إيراسموس هو من عقلاء المجانين. لكن ثمة وجه أكثر حلكة وأخلاقية، هو الذي يمثله سيباستيان براندت وقصيدته [سفينة المجانين]، التي رسم صورها الفنان دورير في شبابه [1494]. ففي هذه الأمثولة، يجسّد أهل السفينة خطايا العالم كلها من قبحٍ واضطرابٍ في الهُويّة، بحيث يسيرون نحو التهلكة. إن الجنون لدى برانت أقرب إلى أن يكون شيطانيًا، فهو يمس أشخاصًا وسَمهم الربّ غير أن رذائلهم حطمتهم. إنه مجاز مقلوب للجنون لدى إيراسموس، فليس فيه شيءٌ ممتع، بحيث إنه يجسد الطابع المأساوي للشرط البشري. إضافة إلى ذلك، كان أناس القرون الوسطى يسخرون عن طيب خاطر من الأجساد المشوهة أو سلوك الإنسان غريب الأطوار، لأنهم ملتبسون. يقوم جي. مينوا بالربط بين المسعيين المتعارضين: «إن براندت هو الضحك المكشّر الذي يقف على فناء قيمه في نهاية العصر الوسيط، أما إيراسموس فهو الضحك المرح لعصر النهضة في بدايته، الذي يكشف عن جنون العالم السابق كي يشجع تفتّح عالم جديد ذي نبرات بالغة الاختلاف. وبذلك يتم الانتقال من العصر الوسيط إلى العصر الحديث» [2000، 237].

لقد أضحى الطابع الكوني والثوري للجنون ينحو باتجاه الانمحاء كي يغدو مأساة فردية وجنونًا لا عقلًا آخر. فالمعنى المفرط الذي كان للجنون والضحك الجنوني الذي كان يحمله صار شيئًا عاديًا، بحيث لم يعد يعتبر خطابًا للحقيقة عن ظلمات العالم. إنه لا يزال يفتح بعض منافذه في أعمال شكسبير وسرفانتيس، غير أن تلك كانت شعلاته الأخيرة. ففي 1656 أنشئ بمقتضى مرسوم ملكي المارستان العام الذي كانت مهمته تكمن في مكافحة التسول والعطالة والجنون. وهكذا قُطع البؤس نهائيًا عن إيحاءاته الوسيطية أو النهضوية، والخوف من المرور أمام المسيح من غير منحه صدقة أمر اندثر. فقد خلق الضمير الحي بيوتًا للإحسان حتى لا يفكر فيه الناس. يذكر مشيل فوكو (1972) بأن التغيير الدنيوي للجنون كان يصاحب تغيير الفقر المدقع تبعًا للمنطق نفسه في جعلهما أمرًا مبتذلًا. فلم يعد لا الجنون ولا البؤس سبيلين مُخلخلين لإمكان انبثاق الأثر الإلهي في الحياة الدنيوية. ولقد صار المارستان العام يحبس كل من لا ينصاعون للنظام الاجتماعي، رغبوا في ذلك أم كرهوا، بحيث إنه صار يطهّر الرابط الاجتماعي باسم الأخلاق الملكية والبورجوازية.

ولادة آداب الضحك

لقد استمرت هذه الحفلات والأعياد ذات النبرة الكرنفالية قرونًا عديدة بالرغم من الإدانة التي تعرضت لها. لكن ابتداء من القرن السابع عشر، استطاع ولاة المحافظات وأساتذة الجامعة من إخماد هذا العصيان الشعبي واستعادة التراتبيات في الأعياد الشعبية وتشذيب الجوانب العدوانية أو الفاحشة. لم يندثر الكرنفال بشكل تام، بل استمر في شكل تلميحي، بحيث إن الخروق لم تعد مقبولة بل باتت مُتحكَّمًا فيها. فمع الإصلاح الديني والإصلاح المضاد، انتصرت روح الجدّ واستسلم القُسس الصغار، وصار إدراك الضحك والهزل موسومًا بالقطيعة. ويُعتبر مَجمع ترينتيا المسيحي لحظة رمزية للهجمات التي تعرض لها الكرنفال. وفي البلدان البروتستانتية لم تعد الطهرانية تحتمل حرية أيام الكرنفال المنطلقة تلك. وهكذا فقد الضحك طابعه الكوني لينحصر في التفاعل الاجتماعي العادي. «فما هو جوهري وهامّ لا يمكن أن يكون هـزلًا» [باختين، 1970، 76]. ويرى في ذلك جورج مينوا «الهجمة الشرسة السياسية والدينية للجدّ ضد الهزل». وهكذا تقلّصت فورة الضحك الشعبي، وتعزّزت الملكية، وصارت الكنيسة تستحمل التجاوزات أقل فأقل. وهكذا أيضًا صارت حضارة الأخلاق التي وصفها نوربرت إلياس (1973) تسيطر أكثر فأكثر على الميدان. وأضحت القطيعة واضحة بين عالم النخب الاجتماعية والثقافية والعالم الشعبي، معزّزةً بذلك التراتبية الاجتماعية. بل إن اختراع المطبعة قد منح لهذه الهوة شرعيتها. ومع أن الضحك قد فقد من سطوع نجمه في الرابط الاجتماعي، فإنه قد ولج مجال الأدب في القرن السادس عشر مع كتابات رابليه وسرفانتيس وشكسبير، كما مع [رسالة في الضحك 1579] للورنت جوبير الذي كان يدعو إلى التوظيف الطبي للضحك. ويذكر رابليه في مستهل [غارغانتُوا] في 1534، أن «من الأفضل الضحك على البكاء بحارّ الدمع، لأن الضحك خاصية الإنسان»، وهو يقول لقرائه ناصحًا: «عيشوا مرحين». كما يفصح أيضًا عن حذره من «غُواة النّكد» من قبيل جورج بورغوس في عصره، الذين يمنعون ويقمعون ويمقتون، مقتنعين بامتلاك الحقيقة. بل إنه يجعل من الضحك وصفة وأداة علاجية للحفاظ على الصحة أو ابتغاء الشفاء. وقد كانت كتبه عرضةً لهجوم من لا يعترفون بشرعية الضحك، ومنعتها جامعة السوربون، بل كالفين أيضًا عام 1550، غير أنها عرفت انتشارًا كبيرًا بين القراء. وقد كتب رابليه في [الكتاب الرابع لأقوال بانتاغريول

الطيب] لكاردينال شاتيون بأن «افتراء بعض أكلة لحوم البشر من مُبغضي الجنس البشري وعاشقي النّكد كانوا من الشراسة بحيث إنهم أفقدوني صبري»، وأنه بات يفضل من حينها التخلي عن الكتابة.

لذا كان انتشار مجموعات القصص الهزلية والنوادر وتزايدها في عصر النهضة بفضل المطبعة، علامة على فَزدنة الضحك وانفصاله عن الجماعة وارتباطه بالمجموعات الصغيرة. وأولى هذه المجاميع هي كتاب بوغجيوبرا كشيوليني (1380-1459) [براور، 1997، 91]. ويعتبر الهزل وخاصة منه المستملحة العقلية في نظر بورخاردت شكلًا اجتماعيًا من التصحيح تَبلور بدءًا من «الكواترو شنتو» نتيجة المجد والطموح الذي تولّد مع الفردانية الصاعدة. ودانتي في نظره هو سيد هذا الفن بلا منازع. ويقدم لنا فرانكو سكشيتي في قصصه العديد من المستملحات. «إنها في غالب الأحيان ليست قصصًا بالمعنى الضيق وإنما [...] سذاجات فظيعة تتفتق عنها أذهان أناس لا عقول لهم ومهرجو البلاطات والمختالون وأناس الحاشية كي يغتفروا بها لأنفسهم مساوئهم. هنا يتمثل الهزل في التباين العنيف بين هذه السذاجة الحقيقية الظاهرة مع العالم الواقعي والأخلاق العادية» [بورخاردت، 1958، 119]. وفي قمة كل هذا، كما يرى بورخاردت، يوجد إنسان الذوق المتأدب والمسلّي الذي يندرج في آداب الضحك، الذي يخالط المجتمع الراقي. «ويوجد في المستوى الأدنى الإنسان البعوضة، الذي يسعى وراء المأدبات والأعراس معلّلًا ذلك: إذا لم أكن مدعوًّا فليس ذلك خطئي» [120]. ولقد صارت المحاكاة الساخرة (الباروديا) في ذلك العصر بمدينة فلورنسا الإيطالية تسلية معروفة، ممكّنة بذلك من مسافة ما مع كل هو فخامة، سواء تَعلّق الأمر بحفل رسمي أو بالهُزء من الشعراء الشهيرين كبيترارك أو دانتي.

وفي 1528 ندّد كاستيليوني (1478-1529) بدوره بمبالغات الضحّاكين والمبسطين الذين يحوّلون الشعراء إلى حيوانات، ولكن أيضًا بالجدّ الذي يلزمه من لا يأتي حراكًا في المجتمع. فالمطلوب هو الموقف الوسط، أي الضحك الخفيّ الذي لا يزعج أحدًا بهُزئه ولا يجرح أحاسيس أحد بنبرته التهكمية. فَرجل الحاشية «ليس فظًّا ولا لاذعًا»، فهو سيّد الكلمات الحسنة بحيث لا يحيد عن موضوعه، وهو يثير ضحكًا هادئًا في الجماعة من غير أن يجرح شعور أحد أو يصدمه «بكلام بذيء وماجن» [1991، 153]. «الإضحاك لا يكون دومًا ملائمًا لرجل الحاشية، ومعه استعمال طرائق الحمقى

والسكيرين والأغبياء البليدين بل حتى المبسطين [...]. عليه أن يقدّر أيضًا بعناية الحدود والاعتدال الذي عليه احترامه حين يتم الإضحاك بطريقة لاذعة، كما طبيعة من يتم لذعه. إننا لا نثير الضحك حين نسخر من رجل بئيس وتعيس ولا من قاطع طريق أو مجرم شهير، إذ يبدو لي أن أولئك الناس يستحقون بالأحرى العقاب لا التهكم والسخرية» [167]. بالشكل نفسه، لا تكون أيّ دعابة مستحملة إذا ما هي أبدت عن عدم الإجلال لله. ويمنحنا كاستيليوني في نصه سلسلة من النوادر والنكت قصد توجيه المُزاح لدى رجال الحاشية بشكل لائق.

في [رسالة في الآداب الصبيانية]، وهو كتاب يعود لعام 1530 موجّه لتربية الأمير هنري دو بورغوني، يحدّد إيراسموس طرائق معينة لفن الضحك. وهو بذلك يقوم بتأطير دقيق للأنماط العادية للسلوك في قلب الرابط الاجتماعي، بحيث إن الضحك يتبدّى فيه بصورة متوحشة تليق بالصبي لتعليمه الأدب: «الضحك من كل ما يُقال يصدُر عن الأبله. وعدم الضحك من كل شيء يليق بالبليد. والضحك من كلمة أو فعل ماجن يفصح عن طبع رذيل. والقهقهة ضحكًا، ذلك الضحك الذي يهزهز كامل الجسد والذي كان يسميه اليونانيون الضحك الهزهاز، ليس لائقًا بأي عمر، ولا حتى بالطفولة» [إيراسموس، 1977، 64]. إنه ضحك يُخشى أن يكون سببًا في فقدان التحكّم في النفس، وهو يلزم أن يكون له معنى، وأن يكون معتدلًا في تعبيره حتى لا يمنح للجانب الحيواني التحكم في النفس. «ثمة من يُصدِر ما يشبه الصهيل حين يضحك، وذلك أمر غير لائق. والأمر نفسه يسري على من يضحكون وهم يُبينون عن نواجذهم فاغرين الفِيه بشكل بشع، ويثنون خدودهم مُبينين عن فكّيهما كليهما. إنه ضحك الكلب أو الضحك الساخر. على الوجه أن يُبدي عن الضحك من غير تشوُّه أو إفصاح عن سجّية فاسدة [...]. وإذا ما حدث أمر مثير للضحك، على المرء أن يضحك وهو يغطي وجهه بمنديل أو بيده» [64]. إن فرض أدب الضحك هو إحدى مهام تربية الطفل لتشذيب جانبه الحيواني. فالضحك يُجاوز كونه سمة الأدب التي يجب التأقلم معها: «فأن تضحك لوحدك ومن غير سبب، أمرٌ يعزوه من يشاهدونك إلى البلاهة أو الجنون. وهو أمر يمكنه مع ذلك أن يحصل؛ واللياقة تفرض حينها أن يتم الإفصاح عن موضوع الضحك. وفي حال ما إذا كان فعل ذلك غير ممكن، فالأحرى بك تخيُّل ذريعة ما، خشية أن يحسب أحد الحاضرين أنك تضحك منه» [64]. فالضحك من غير كتمان، سيكون منك انغماسًا في الفجاجة والفظاظة.

أضحى الضحك يفترض إذًا الانضباط والاعتدال والتحفّظ، فهو ليس دومًا علامة على الفرح أو التواطؤ. إن عالم الشعب هو المجال الذي يلزم الانزياح عنه بطريقة جذرية. فكل فجاجة تغدو محرمة. لا يسعى إيراسموس إلى «تهذيب صيغ تعبير الضحك فقط، وإنما أيضًا مصادره؛ فنحن لا نضحك من أي شيء، ولا نضحك بالتأكيد من الأمور الماجنة. إنه جانب من الإنسان عليه تقليص حصته. إن حضارة الآداب الحسنة تقلق من الضحك وتتحكم فيه كما تتحكم في مظاهر الجسد كافة. فانبثاقه يندرج في أخلاق معينة، وهذه الأخلاق محدودة بالمحرمات التي تتحكم في تدبير الرابط الاجتماعي. يتطلب الأدب واللياقة آدابًا للجسد واعتدالًا في الإيماءات وضبطًا للصوت. وإيراسموس يدعو إلى تربية تغلف الطفل وتبعده عن الفظاظة الشعبية. وهو لا ينكر الضحك أبدًا، بل يستنكر بالأحرى من يبدو بضحكه فاقدًا عقلَه أو يتهكم من الغير. على المرء أن يتبسّم بسمة خفيفة أمام دعابة، وأن يحترس من الابتسام إذا ما هو سمع كلمة فاحشة، وألا يطرّف له لَحظ إذا ما كان من صدرت عنه تلك الكلمة هو من مرتبة أعلى منه. وعليه أن يتحكم في مظهره بحيث لا يبدو عليه أنه سمع شيئًا أو أنه بالتأكيد لم يفقه في الأمر شيئًا» [89]. أما الطفل فعليه أن يصمّ أذنيه أمام الكلام البذيء، مُحترمًا من هم أكبر منه بحيث يتحكم جيّدًا في عواطفه. فمن الهام جدًّا، كما يقول ج. مينوا، «ألّا يتهكم المرء لا من التعساء الأبرياء الذين يستحقون الشفقة، ولا من الرذلاء التعساء الذين يستحقون المقت، ولا من الدين، لأن ذلك يعتبر قذفًا وشتيمة» [200، 280]. كما أن الكلام السوقي والفجّ لا مكان له بين الناس المميزين. إن هذه الكتب التي تمنح للضحك طابعًا أخلاقيًا تؤطره، وتتوجّه من ناحية أخرى إلى جمهور متنوع، آخذةً بعين الاعتبار التنوع الاجتماعي الذي سوف يتنامى بدءًا من عصر النهضة.

لقد عرف كتاب إيراسموس ذيوعًا كبيرًا، وترجم فور صدوره للإنجليزية ثم للألمانية، بحيث تحوّل إلى مرجع لمدارس الصبيان. وبما أنه كتاب إهداء لابن أحد الأمراء، فهو لا يعلّم حسن العيش للأطفال فقط وإنما معهم المجتمع بكامله. وقد تم تحريره بشكل أخص ضد العامة وضد اهتمامهم البالغ بما «تحت السرّة». فمهمّته تكمن في تهذيب التفاعل الاجتماعي للحثالة وتشذيبه. «المحتويات الخارجية للجسد» يلزم التحكم فيها، ولا شيء منها يلزم أن ينفلت من الضبط. والضحك بالأخص ينبغي تعقُّله، وتطهيره من الغلوّ كي يندرج في آداب العادات والتقاليد من غير أن يحدث الاضطراب. هكذا يميل الجسد بذلك إلى الانغلاق على نفسه، إذ حين

لا يفيض نحو الكون يخضع للضبط وسطوة الأخلاق [لوبروتون، 2017]. لكن، كان من اللازم انتظار وقت طويل كي تتم العملية بشكل تام. فالقرن السادس عشر ظل عالمًا يعيش بين فترتين، ومن ثمَّ مشبعًا بالالتباس.

هكذا فقد الضحك من سهولته وسيولته، بحيث بات يخضع لتأطير الأدب والأخلاق، ويُدرك كغرور وكبرياء وضعف. فلقد صار كل واحد مضطرا للزوم مكانه، حتى مبسط الملك صار كائنًا نافلًا لتراتبية الحق الإلهي ولعظمة الدولة. ففي القرن السادس عشر، تزايدت بشكل ملحوظ الحملات التي شُنَّت في أوروبا ضد الكرنفال وغيره من الأعياد والحفلات الشعبية. فإذا كان الضحك الشعبي لعصر النهضة قد قاد إلى شكسبير، فإنه وجد ذروته ومنتهاه في «فالساف» أحد شخصيات مسرحية [هنري الرابع] (1597-1598) وفي [الثرثرة المرحة لويندسور] (1598). لقد كان الأمير هنري الرابع شخصًا جليلًا ومتباهيًا وماجنًا وسكيرًا وكذابًا وضحاكًا على طريقة رابليه ونبيلًا مُبسطًا، لكنه بعد أن استمتع وتسلّى كثيرًا بذلك، أنكره كله ما إن اعتلى العرش. وهكذا صار يُنظر للاحتفالات الكرنفالية بعين ترى فيها الابتذال والاضطراب الاجتماعي. وأضحى الضحك والمحاكاة الساخرة أمرًا مزعجًا للطبقات المثقفة. بل إن الطبقات الشعبية باتت تميل إلى أن تكون متفرجة على الاحتفالات والأعياد المنظمة بشكل مؤطّر. لقد ولّى زمن الروحانية الوسيطية، والضحك الشعبي لم يعد خرقًا في عالم بات تحت سيطرة المنطق الديني والسياسي. وعادت فكرة أن المسيح لم يضحك أبدًا بقوة لدى كتّاب من قبيل بوسّوي أورانسي. ومسرحيات الألغاز و«شيطانيتها» التي كانت تهدف إلى تقوية نفوس المؤمنين، بدأت تتعرض للمنع تدريجيًا بدءًا من النصف الثاني من القرن السادس عشر. لقد كان بوسّوي عدوًّا لدودًا للضحك، معارضًا لموليير. وبما أنه كان حقودًا، فقد فرح لوفاته على خشبة المسرح، التي بدت له علامة على العدل الإلهي: «سيعرف الخلّف نهاية هذا الشاعر الممثل، الذي حين لعب المريض الخيالي أو الطبيب رغمًا عنه، أصيب بالمرض العضال الذي سيقوده إلى حتفه ساعات بعد ذلك، ليمرّ من فكاهة المسرح، التي فقد فيها نفَسه الأخير، إلى محكمة الرب القائل: تبًا لكم أنتم الضاحكون، ذلك أنكم حتمًا ستبكون».

يرى نيكولاس دو بانسيل، في كتاب أصدره في 1611، عامًا واحدًا بعد وفاة موليير، تشابهًا مثقلًا بالمعنى بين الضحك والنهيق[1]. ولكي يحُطّ أكثر

(1) ridere, rudere.

من قيمة الضحك، الذي عادة ما يصفه بأنه خاصية الإنسان، يزعم أن الحمار أيضًا قادر على الضحك [ميناجي، 1995، 11]. في عام 1643، كانت أعمق دراسة للضحك هي تلك التي قام بها كورو دو لاشامبر الذي ربطه بنوع من الأزمة المتسمة بالتشنج الذي لا يمكن ردعه. لكن الحكماء والأناس المتعلمين لا ينصاعون لهذا الدَّفق التافه الذي يشوه توازن الجسد [مينوا، 2000، 381]. وهذا القول سوف يستعيده العديد من المؤلفين الحريصين على حُسن العيش. ففي الأوساط المتمدنة، يلزم أن يكون الضحك معتدلًا، خلافًا للضحك الفاحش الذي يُعتبر ضحكًا صاخبًا وقهقهة فظة هستيرية مزعجة لرهافة السمع لدى الطبقات الميسورة. تلك هي الرسالة التي قدمها في 1750 اللورد شسترفييلد (1694-1773) لابنه: «وأتمنى فعلًا أن يراك الناس باسمًا، لا أن يروك أبدًا ضاحكًا طالما حييتَ» [ضمن: كريس، 1978، 280]. وبالرغم من أن العيب المنكّر للضحك سيبقى ثابتًا لدى الشخص العامي، الذي لم يكتسب بعد الآداب التي تشذب عوائده، فإن الأوساط البورجوازية والمتمدنة قد سعت إلى التحكم فيه من خلال امتداح خفّة البسمة في تعارضها مع فظاظة الضحك وفجاجته. ففي 1812، نشر الأب موريلّي -وهو رجل يرتاد الصالونات الباريسية- مقالًا بعنوان: «في المحادثة»، يستعيد فيه لزوم الاعتدال في الضحك. وهو يُدين فيه «طاعون المحادثة»، أي أولئك الناس «الذين يسعون دومًا للبحث عما يكون مثارًا للهزء، والذي يمكنهم العثور عليه من دون عناء في الأمور الجدية. إنهم يُذبلون بكلمة واحدة ما يتفتّق عنه ذكاؤنا وعمق فكرنا». وهو يتأسف لكون الناس بعد تلك المناوشات الضاحكة، يكونون مضطرين إلى إعادة المحادثة من بدايتها. إن الأب موريلي يعارض «بين المرح اللطيف والمرح الصاخب. فهذا الأخير يتبدى في الضحك المتفجر وفي نبرة الصوت العالية كما في الحركة والإيماءة. أما المرح اللطيف فهو أكثر جوانية، ويعبر عن نفسه بحركات أكثر اعتدالًا، بحيث إنّه لا يكون عبارة سوى عن بسمة» [ضمن: هيلّغووارش، 1997، 436 وما يليها]. فالبسمة -كما لدى شسترفيلد- هي البديل المتمدن للانفجار من الضحك الذي لا يكون أبدًا في محله. وهو لكي يتابع شجب الضحك «الصاخب»، يلاحظ «الجدّ الجامد» الذي يسقط فيه الشخص بعد أن يكون قد ضحك من نكتة غير مضحكة أو من مستملحة سيئة. فالضحك في غير محلّه يؤدي إلى الكآبة.

يعتبر ديكارت بدوره الضحك هوًى من أهواء الجسد لا النفس؛ وهو هوى يرتبط بشكل وثيق بالطُّحال الذي ينفلت من سطوة العقل. وهو يحكم

عليه حكمًا قاصمًا انطلاقًا من تصور فريد للفرح. ففي كتاب [أهواء النفس] (1649)، يقول: «وإذًا، ومع أن الضحك يبدو إحدى العلامات الرئيسة للفرح، فهذا الأخير لا يمكنه أن يثيره إلا إذا كان ذلك الفرح ضعيفًا، وإذا كان ثمة إعجاب أو كراهية يمتزجان به. فنحن بالتجربة حين نكون في قمة الفرح، لا يدفعنا موضوع ذلك الفرح إلى الانفجار ضحكًا، بل إننا لا يمكننا أن ننصاع له بسهولة بعلّة أخرى إلا حين نكون حزينين. وسبب ذلك أننا في الفرح العارم، تكون رئتنا دومًا ملأى بالدم بحيث لا يمكن أن تتحمل أن تنتفخ مرةً مرةً» [ديكارت، 1969، 112]. وفي أكتوبر 1645، كتب للملكة إليزابيث: «الأفراح الكبرى تكون في العادة كئيبة وجدّية، والرديئة منها والعابرة هي التي يصاحبها الضحك». ففي نظر ديكارت، يكون الضحك ملازمًا فقط للتهكم، أي للمقت والعدوانية: «الضحك الأكثر خصوصية والذي يكون عادة الأكثر حدّة ليس ضحك الفرح وإنما ضحك الفرح الماكر [...]. نحن نضحك حين ندرك فجأة أن مصيبة ما قد حلّت بشخص يكون خليقًا بها» [112-156]. وفي 1703، سوف يلح جان بابتست دو لاسال، في كتاب [قواعد اللياقة والأدب المسيحي] على ضرورة اعتدال الفرد. وهو يقول في ذلك بأن من اللائق «ألا يكون في محياه ما هو منفّر، أي شيء يمكن أن يبدو غريبًا أو «متوحشًا». فالمحيّا الجاد والمتوازن، يفرض نفسه في العلاقات الاجتماعية [دو لاسال، 1964، 10 وما يليها]. إنه يبلور نظرة نظيفة ومفيدة استعماليًا للضحك. والوقت المناسب للضحك «هو بالضبط الوقت الذي يلي الأكل، فبما أن الناس لا يمكنها أن تمارس بدقة مشاغلها بعد الأكل مباشرة، فإن المرح وعدم الانشغال في الوقت الذي يلي الأكلات هو أمر يساعد كثيرًا على هضم اللحوم» [133]. لكن دو لاسال يذكّر بأن لا مجال بتاتًا للضحك على حساب الغير أو مما قد يمسّ الدين. هكذا تفكّكت ميتافيزيقا الضحك مع الزمن بدءًا من العصر الكلاسيكي، ففقد الضحك أصداءه الكونية والجمعانية[1] والجماعية، بحيث إنه تفزذن شيئًا فشيئًا مما انبثق عنه أدب هزلي وهجائي معين. كما أنه دخل بذلك إلى حضارة الأخلاق. ففي بداية القرن السابع عشر، بدأت مفاهيم المِزاج والمُزاح[2] تصير في عداد المهمل في اللغة الفرنسية. بيد أن جذرهما ظل هو ذاته، وهو يحيل إلى الطب لدى أبقراط وجالينوس. ولدى الإنجليز صارت عبارة «sense of humour» تعني وعيًا بالذات في حضن الجماعة، والمسافة المناسبة لتفكير

(1) Communautaire.

(2) Humeur, humour.

إنسان لا يتحكم فيه «مزاجه». لقد كان المُزاح أيضًا علامة على الفردانية الناشئة، وعلى الأهمية المتزايدة للفرادة التي يتمتع بها الفرد، التي تمكّن من مسافة مع القيم المشتركة ومن القدرة الفائقة على سرعة البديهة. يصف جيل ليبوفسكي المُزاح بأنه «نقدي»، سواء تعلق الأمر «بالكوميديا الكلاسيكية والهجاء والخرافة والكاريكاتير والمسرحية الغنائية والكوميديا الخفيفة (الفودفيل)» [1983، 156].

يعتبر القرن التاسع عشر مرحلة دخول الضحك في العالم الإعلامي، فقد وسم الجرائد والفزجات والكاريكاتير ومحادثات المقاهي والكباريهات، وغيرها. وانتشر في أشكال لا تحصى. فبين النصف الثاني من القرن التاسع عشر والحرب العالمية الأولى صدر ما ينيف على مئتي جريدة هجائية. وجريدة [الكانار أونشيني] مثلًا ظهرت في 1917.

النزعة الهزلية واندثار الضحك

منذ الستينات، أُطلق العنان للضحك الديمقراطي في العديد من الجرائد والمجلات بفرنسا (شارلي إيبدو، هارا كيري، وغيرهما). وصار الرسامون الهزليون معروفين من الجمهور العام، كبلانتو، وسيمي، وجيبي، وتوبور، وسيرّ، وفولانسكي، وكابو[1] وغيرهم. وعلى غرار البرنامج الشهير [محكمة الهذيان الساطع]، صارت تتنافس العديد من البرامج الإذاعية والتلفزيونية بإعطاء الكلمة لممثلين فكاهيين أو هجائيين بعد برامج «جدّية»، أو بجفع العديد من الفكاهيين ليعلقوا بالهزل على رجال السياسة القائمة. إن امتيازهم يعود لتلاؤمهم مع الظروف ولردود فعلهم ولحدسهم في العثور على العبارة المضحكة الصائبة. كما أن الوظيفة النقدية تمتزج بشكل كبير بالوظيفة الفكاهية. فهؤلاء وأولئك يتفوهون بكلام متحرر من العُقد عن حياتهم الشخصية أو عن آخر قرار لهم. الفكاهيون لا يخشون من التهكم من ضيوفهم، والتنقيص من نفوذهم بالمستملحات أو بالضحك منهم بشكل لاذع. إنهم يخلخلون وضعيتهم الواثقة تمامًا مَن نفسها، وينطلقون في محاكاتهم بشكل ماتع حيث الصوت والكلام يتم تصريفهما لإثارة المتعة والتسلية. الضحك اختبار للحقيقة يكونون فيه أصحاب الامتياز إلى حدّ ما، تبعًا لحسهم الفكاهي وانتهازيتهم وإبداعيتهم

(1) Plantu, Sempé, Gébé, Topor, Serre, Kiri, Wolinski, Cabu...

في إيجاد المخارج. الضحك ينفي المسافات كافة. وتلك البرامج تمنح المتفرج الانطباع بأنه مدعوٌّ لمائدة شلّة من الأصدقاء يعيشون الانطلاق والتحرر مع صديق لهم صار وزيرًا أو صاحب ألبوم غنائي وموسيقي. ويرى بول إيفوني [1990، 163] في ذلك ضربًا من «الانتخابات الديمقراطية». إنها حلبة عمومية تستعرض حميمية أفراد يُجَرّدون للحظة من هالتهم. إنهم تجسيد للمُبسطين الذين لم يكونوا يخشون القول بأن الملك عارٍ، أو من الهُزء من الأقوياء. الضحك يغدو هنا شكلًا من الأنسَنة، والثمن الذي يلزم أداؤه من أجل امتيازات السلطة.

إذا كان العديد من الفكاهيين لا يأخذون مكانًا في خارطة السلطة، فإن آخرين، كما كان «كولوش»[1] مثلاً، يندرجون في صلب الخرق والهجوم الذي يبتغي استثارة التفكير والمسافة النقدية، بحيث إنهم يهزأون من مُعادي السامية والعنصريين ومعادي المثلية الجنسية، وغيرهم. لكنهم، في أقصى اليمين، يصدُرون بالمقابل عن مواقف كراهية تتباهى بهذا الموقف، مثيرة أيضًا الضحك كما هو حال «ديودونيه». لقد استعاد المبسطون اليوم مكانتهم في العالم، فهم يحتلون ذبذبات الأثير وشاشات التلفزيون، ويقدمون فزجات هزليةً. بل إنهم يشاركون مشاركة تامّة أحيانًا في المناقشات العمومية. ذلك كان حال كولوش الذي تقدَّم للانتخابات الرئاسية عام 1981 وحصل على 10 بالمائة من وعود التصويت. فقد كال ضربة لقرية التمل السياسية وأثار الكثير من الاستنكار بالشعارات التي كانت توجد تحت ملصقات الدعاية الانتخابية له من قبيل: «أنادي الخاملين وبني غبراء والمدمنين على المخدرات والسكيرين واللواطيين، والنساء والحثالة والشباب والعجزة والفنانين والسجناء والمومسات والسحاقيات والمتعلمين والسود، والمتنكرين بثياب النساء والمارة والعرب والفرنسيين والشعثاء، والحمقى والشيوعيين السابقين والممتنعين عن اقتناعٍ عن التصويت، أي: كل من لا يهتم بهم رجال السياسة، إلى أن يصوتواً عليَّ وأن يسجلوا أنفسهم في البلديات وأن ينشروا الخبر. لنكن كلّنا مع كولوش، المرشح الوحيد الذي لا سبب له كي يكذب عليكم».

(1) ميشيل كولوتشي الملقب بكولوش Coluche، هو فكاهي وممثل فرنسي شهير (1944-1986)، كان وراء مبادرة [مطاعم القلب] التي تهتم بتوفير المأكل للمتشردين، والتي لا تزال موجودة حتى اليوم (المترجم).

هل هي نهاية التفكير من غير ضحك؟

واليوم ثمة جانب من الضحك يتصرّف كالموسيقى في شكل أجواء ومراهم، كي يجعل من نظام الأمور شرعيًا. فثمة أشكال معتادة من التفاعل الاجتماعي تجعل من الضحك أمرًا لازمًا. يتعلّق الأمر بتبادل علامات التواطؤ والتلاؤم بشكل متبادل مع نبرة مرحة لا عاقبة وخيمة لها. إنه أسلوب مفروض وسط العديد من وسائل الإعلام والمحطات الإذاعية أو القنوات التلفزيونية حيث النبرة النزقة تجعل من مقدم البرنامج صديقًا حقًّا من غير ادعاء، والبسمة على شفتيه دومًا، وهو موجود هناك لإمتاع جمهوره وليكرر بشقّ الطرق لهم أنّ «النّاس هنا لا هموم كثيرة لهم». إن المعلّق على العالم يتحول إلى معلّق للهموم بالضحك أو اللعب. فالجِدّ ضرب من الطهرانية لا يُحتمل وشكل من أشكال الرذع. والانعزال لم يعد موقفًا فلسفيًا وإنّما موقف لعوب يتكفل بالتذكير بأنّ لا شيء له أهمية. فمقدم البرامج يستخف طواعية من نفسه أو من المدعوين. وهو يُبدي عن نبرة منبسطة للحماس الضروري.

بالموازاة مع ذلك، صار الإنترنت طريقًا سيارًا للضحك. يمكن اليوم لأي شخص وبشكل ديمقراطي أن يبثّ فيديو عن نفسه أو عن قريب له يكون باعثًا على الضحك. وكل فلْتة لسان أو وضعية غريبة، وكل رعونة يقوم بها رجل سياسة أو أي شخص آخر مشهور تشعل الألسنة في وسائل التواصل الاجتماعي، وتخلق الذروة في ذلك اليوم. هنا يتم الضحك من كل شيء وباستمرار. يقول أولفيه مونجان: «أضحى الناس يضحكون أكثر بحيث إن الضحك الكرنفالي لم يعد ممكنًا، وبحيث إن انحطاط القيم صار أقلّ فأقل مبعثًا للضحك لأنّ الفكاهة صارت مباحة على الدوام في مجتمع الفرجة».

كل إشهار مهما كان بسيطًا صار مُلزمًا بأن يكون مبعثًا للضحك أو البسمة: فسواء ساءل الأطفالُ آباءَهم عن ذوقهم الرديء أو انتقدوهم عن جهلهم بالتكنولوجيات الجديدة، أو زملاء في العمل يتناقشون عن المزايا المقارنة للسيارات أو التأمينات، فإنّ الأسلوب الفكاهي يفرض نفسه عبر السخرية والضحك من النفس والتهكم والفكاهة والفوارق واللعب على الجناسات والتقليد، وغير ذلك. هكذا فإن التفكير من غير ضحك صار أمرًا مستبعدًا لأنّ جدّيته تكسر الإجماع الهش للسلوك المنبسط. فالانبساط يفرض نفسه أيضًا في عناوين الصحف وتعاليق صحفيي التلفزيون.

كما أنّ النقد السياسي اللاذع يتم تعطيله بمنحه طابعًا مبتذلًا، هو وضحكه الاضطراري الذي يؤدي إلى الاستهزاء من كل شيء وإلى غفران الطعنات السياسية الأكثر مكرًا. تمنحنا السينما أيضًا مخزونًا متناميًا من الأبطال المنبسطين حتى في الوضعيات الأشد سوءًا، هارعين دومًا إلى الاستهزاء بأنفسهم أو بخصومهم واضعين لهم سكينًا في الجِيد. وبما أنهم يبدون كمن شُدّ وثاقه على السكة فيما يقترب منه القطار، فهم لا ينسون التندُّر بدقّة السكك الحديدية. «ينبغي لنا أن نفهم هذه الأشكال الحديثة للضحك التي تتمثل في الفكاهة والسخرية والهُزء، باعتباره نمطًا من أنماط التحكم الصارم واللانهائي الذي يُمارَس على مظاهر الجسد، بما هو شبيه في ذلك بالترويض الذي حلّله ميشيل فوكو» [ليبوفسكي، 1983، 175]. لقد أضحى الضحك شكلًا مصطنعًا للرابط الاجتماعي، وطريقة نزقة ولامبالية للوجود الجماعي، حتى حين تُخضعه السياسة اللبقة للآداب من كل جانب، بحيث يمارس وظيفة المراقبة والضبط من خلال الإشارة إلى كل انزلاقٍ معين.

لقد بات الضحك يميل إلى التحوّل إلى بضاعة، وإلى فرض تباعدٍ لهواني مع العالم، أي التحرر من الالتزام واللامبالاة والنزوع إلى مديح المحيط الاجتماعي كما هو. وحين يضحك الإنسان ملء فمه من أي شيء فهو يتوافق مع أي شيء. فتبادل النكت والدعابات ينحو لأن يصير شكلًا مشتركًا من التواصل باللغو، أي بالتوكيد المتبادل للحياة، المرادف للثرثرة لكن الذي يغدو مقبولًا بديمومة الضحك. فلا شيء عاد يقاوم الدمار المبتذل «للمجتمع الفكاهي»، كما سمّاه سابقًا جيل ليبوفسكي الذي تابع هذا الانزلاق منذ الثمانينيات. لقد صار الضحك مُلطِّفًا للأجواء أكثر منه صفة للوعي. يؤكد جي. ميئوا ذلك بقوله «إن الجدّ حين ينعدم، فهل يمكن أن يبقى ثمة ضحك؟» [2000، 509]. إن الأسلوب الفكاهي هو الجوّ الضروري لأفضل عالم لا ينبغي نقده ومن اللازم التواؤم معه بطريقة مرنة ومن غير هرج ولا مرج. لم يعد الناس يأخذون بعضهم البعض مأخذ الجد، لكن ينبغي بالأخص التصريح بذلك على الدوام وبجميع النبرات. إن التراجع المعاصر عن التوجهات الاجتماعية كافة وعن المعالم القديمة للمعنى أمرٌ سيغذّي الضحك. والأب أو الأم لا يتنكّفان عن التعليق الساخر على كونهما أبًا وأمًا، كما لو أن من الأفضل عدم أخذهما مأخذ الجدّ في وظيفتهما الأبوية والأمومية. والأستاذ يستهزئ بجدل عن كونه لا يأخذ وظيفته كأستاذ مأخذ الجدّ، فهو أكبر من ذلك، وهلمّ جرّا. إن انعكاسية

كل لحظة لا تكفّ عن تفكيك الالتزامات الشخصية والأدوار في قلب الرابط الاجتماعي، قصد التسلّي بها وإعلان الانبساط والانشراح والتباعد، وقصد التذكير بأن كل شخص هو أيضًا شيء آخر غير المظهر الذي يُبدي عنه.

حسب ليبوفسكي، «تبدأ فعلًا مرحلة إعدام الضحك مع ظهور المجتمع الفكاهي. فلأول مرة تكون آليةٌ ما فاعلة وتنجح في التبدُّد التدريجي للميْل إلى الضحك» [1983، 163]. والضحك من غير فرح في «التوك شو» أو بعض سلسلات الكاريكاتير يجسد هذا الاندحار للضحك، كما لو أن ثمة ضيوفًا مأجورين للضحك الصاخب يخضعون لتعليمات سيّد الحفل. ولقد ابتكرت صناعة الترفيه «الضحك المعلّب». فالضحكات يتم تسجيلها وتستحوذ على الشريط الصوتي كي تذكّر المتفرج بأن عليه الضحك في تلك اللحظة، أو مزج ضحكه بضحك الجمهور أو أن يوكل أمره لآخرين كي ينفجروا ضحكًا مكانه ويعفونه من عبء الفهم بعد يومٍ مُضنٍ من العمل أو مشاهدة التلفزة. لقد بات الضحك يصير كتلة، غير أنه يتشذّب بالمرح لكي يغدو ضربًا من الاستجابة الاجتماعية من غير ضرر. أما أن يكون المرء جدّيًا فإنه مصدر لا ينضب للسخرية والمقت، وعلامة على الغرور بالنفس في مجتمعاتنا اللهوانية.

لقد دخل الضحك في دورة الاستهلاك، وها هو يتحول إلى بضاعة في السوق كي ينفلت المرء من القلق أو يجد لحظة انشراح يكون فيها خلاصه. لقد أضحت «المُزاحيات»[1] اليوم موجودة في الشركات ودور العجزة والسجون كما «للمتمرّنين» الباحثين عن نفَس جديد. والنوادي أو الدورات الفكاهية صارت تعرف نجاحًا باهرًا بمنشّطيها المعتمَدين المتبجّحين بقوة خطابهم العصبي العلمي المزيف عن الفضائل الغُدَدية لتلك الحصص. يضحك الناس تبعًا للطلب وفي وقت محدّد، مراهنين بشكل مفارق على جدّية المشاركين في منطق «الفعل الإيجابي» الذي يمنح للأحداث طابعًا إيجابيًا حتى لو كانت أسيّة. بل صار من الممكن الضحك في الإنترنت مجانًا، خلال عشر دقائق، مع إمكان العثور على هواة آخرين يكونون مرتبطين في شبكة عبر «السكايب». ثمة دليل تجاري يشدّد على تحرير المسكّنات العضوية وتدليك التجويف الصدري والأعضاء الباطنة، وتعزيز الدفاع المناعي وتقوية سيولة الدم في الشرايين، إلخ. هكذا يتحرّر الضحك من الفرح ليغدو رتابة تثيرها علامات متَّفق عليها ويصير أيضًا تقنية للجسد

(1) Rigologie.

تكون صالحة لتبديد القلق.

إن تنميط العالم تحت إمرة ما يسميه بنيامين باربر «الماك وورد/ عالم الماك» يتم بتقنيات الإعلام والاتصال، والمبادلات التجارية وعولمة البضاعة، غير أنه يؤدي أيضًا إلى الأسلوب نفسه القائم على التسلية الذي يغشى السينما التجارية والماركتينغ والإنترنت وشبكات التواصل الاجتماعي وموضوعات الاستهلاك وبرامج التلفزيون أو الإذاعة، وغيرها. صحيح أن الضحك المعاصر -كما فات معنا- لا يمكن اختزاله في هذا الأمر الباهت، بالرغم من أن هذا الضحك المبرمج والمتفق عليه هو بلا شك متنامي الحضور في حيواتنا، أي إنه ضحك متفق عليه وعن بُعد ولا يمس الفرح إلا بشكل جزئي.

4. ضحكات المراهَقة

«لعل الفكاهة وسيلة تسمح للإنسان بالتأقلم مع مصائب الوجود، وتجعل الحياة أشد خفّة وأكثر انسيابا. فالفكاهة قد قُدّت من السيولة نفسها التي قُدّت منها صيرورة الإنسان».

فلادمير جانكلفيتش، في مكان ما من اللامكتمل

الفولكلور الماجن للأطفال

ثمة عالم هزلي خاص بالطفولة أو ببداية المراهقة يُعتبر مُعطى مشتركًا في المجتمعات الغربية. هكذا يجرد أ. دوندس العديد من القصص التي يحكيها الأطفال فيما بينهم غير أنها تنتشر أيضًا في المجتمع بكامله، وخاصة بين المراهقين الذي يستمتعون بها أيّما متعة. وهو يحلل في كتاب [حلقة نكت الطفولة] (1979) عددًا كبيرًا من القصص يتمثّل مرماها في خلق المفاجأة وإدخال الاضطراب لنفوس السامعين. وهي قصص تتفكّه بالفحش وبالقساوة بشكل مُشفّر. مثلا: «يا باني، توقف عن ضرب أختك». «حالًا، فهي ماتت على كل حال». أو أيضًا: «ما الشيء الذي يكون أحمر وجالسًا في زاوية ما؟ إنه رضيع يمضغ أمواس حلاقة». وهناك جواب آخر بديل: «رضيع بعد شهرين». «ما الشيء الذي يكون أزرق وجالسًا في زاوية ما؟ رضيع في كيس بلاستيكي». ففي القصص التي جمعها دوندس، غالبًا ما يكون الرضّع هم موضوع القساوة اللهوانية، بحيث يتم تحويلهم في الغالب إلى نفايات. بيْد أن تنويعات القصص تكون عديدة: «ما الشيء الذي يكون أخضر ويسير بمائتين وخمسين ميلًا في الساعة؟ ضفدعة في آلة مزيج طاحنة».

يرى ألان دوندس [1979، 145 وما يليها] في هذه الألعاب اللغوية تصريفًا للعديد من المعطيات: أولًا، التعبير عن خصومة ما بين الإخوة وعن غيرة يبديها الأخ الأكبر حين يفقد حظوته بعد ولادة الأصغر، وضربًا من التمرّد على الأبوين في مجتمع أفراد يقلّ فيه الاهتمام بالأطفال لصالح حياة تتمركز بالأخص على الذات. وهو يرى في ذلك بشكل أدق تعبيرًا عن الالتباس إزاء أخت أو أخ أصغر في الوقت الذي يبدأ فيه المراهق بالتحليق بجناحيه ويكتشف الجنس مع ما يحفّ بذلك من خطر تحوّله إلى أب

أو تحول المراهِقة إلى أمٍّ بشكلٍ مبكّر. إن [حلقة نكت الطفل الميت] عبارة عن رفض قاسٍ للإنجاب الذي يُنظر له باعتباره النتيجة غير المرغوب فيها لعلاقات جنسية سعيدة. بيْد أن هذه الدُّعابات تعبّر أيضًا عن إنكار الموت الذي كان يسِم المجتمع الأمريكي في الفترة التي حرَّر فيها المؤلف مقالَه، وثأرًا يمارسه الشباب بكلمات عارية. واليوم طبعًا، يظلّ هذا النوع من الدعابات موجودًا في مجتمعاتنا، إذ إن الموت إذا كان دومًا يُؤتى على ذكره في مستوى الحياة اليومية، خاصة بهذا الحضور الكاسح لوسائل الإعلام أو شبكات التواصل الاجتماعي، فإن الكبت لا يزال موجودًا. يمكن للمرء أن يضحك من موت أناس بعيدين، لكن حين يتعلق الأمر بموت الأقرباء أو تلميذ من تلاميذ الثانوية مثلًا، فإن استحالة التفكير في الموت تعود للطفو على السطح. هذا النوع من القصص والأحاجي التي يتذوقها المراهقون بالغ التذوق، هو نمط من أنماط ترويض هشاشة الشرط البشري التي يحسها المراهق بشكل ما زال حدسيًّا من خلال تلك الحكايات، أو من خلال المشاهدة المستمرة للمقاطع الأكثر قساوة في أفلام الرعب أو لفيديوهات الأخبار كي يمنح نفسه الوهم بالتحكم في الأحداث. وبالرغم من هذا فإن سدَّه لهذه الثغرة اللهوانية لظرفية العالم لا تحميه نهائيًا حين يمرّ من الافتراضي إلى الواقع المحسوس لوجوده.

تحتضن العديد من المجتمعات ما يسميه كلود غاينيبر «الفولكلور البذيء للأطفال» [1980]، الذي يتناول من خلال القصص الفكاهية للأطفال وأغاني الصغار، الخصومة نفسها بين الإخوة والموقف الملتبس إزاء الأبوين واكتشاف الجنس والموت. إنها طرائق رمزية لتملُّك العداوة من خلال الهُزء منها. تجد القصص الصبيانية متعتها في مشاهد البراز الإخصائية والجنس والفضلات والضراط، وغيرها. وهي تستمتع بما تحت السّرة مع الابتهاج في هذا السن بالانفتاح على الغير، وعلى حدس الجنس والأمور الخفية التي تحرّك الآباء أو الناس الكبار الآخرين والتي ليس لهم عنها سوى معرفة غامضة. إن وقت الاكتشاف هذا الذي يستمر في إدهاشهم يندرج في شفرة فكاهية ليُحكى للأقران في شكل مضحك ومن ثمَّ مشروع. إنه أيضًا توكيد متبادل بأن هذا العالم المكتشَف بشكل أولي يوجد حقًّا. الضحك يُطقّسن الأمور الغريبة والمزعجة. كتب كلود غاينيبر بأن عدد مغامرات «توتو»[1] محدود ولها العديد من التنويعات، والبطل فيها يكون

(1) نكت «توتو» هي سلسلة من النكت الفرنكوفونية المضحكة الموجهة للأطفال، بطلها «توتو» الذي يمارس شغبه في المدرسة والبيت، ويأخذ دوما صفة تلميذ كسول مضحك (المترجم).

دومًا ذكرًا، و«صبيانيًا» و«أرعن» و«بذيء اللسان» [309-310]. وهو يرى فيه صيغة غربية لموضوع المُبسط الماكر المحتال، وخلخلة بلهاء لطقوسيات الأخلاق «الراشدة» منظورًا إليها في مستوى الطفل الذي ما زال يجهد في أن يرى الجِدّ في هذه التصرفات الخاصة. إنها إباحية تُمنح للّاوعي للتعبير عن ميول وملاحظات تكون ما تزال في حالة الكمون.

الضحك من أجل الوجود المشترك

إن الضحك الذي ينفجر انطلاقًا من اللاشيء بين مجموعات المراهقين يكون احتفاءً بالوجود المشترك، في استعداد تامّ للفكاهة والسخرية. فمن الصعب تصور لقاء بين المراهقين لا يتخلّله الضحك باستمرار التفاعل الذي يسري فيه. إنه ضحك عفوي يتغذّى من لا شيء، ومن أي ملاحظة مهما كانت، ومن أقلّ حالة. وهو علامة على التواطؤ وتوكيد للصداقة. ولأن ضحك المراهقين امتداد لضحك الأطفال، فهو يتغذى ممّا «تحت السرة». ذلك هو الحال في العدد الهائل من قصص البراز التي ترمي إلى التطرق للإزعاج من غير خوف، وإلى تغريب آداب الجسد والعلاقة بالغير وبالاختلاف والجنس، وغيرها. إنها قصص تعلق المحرمات للحظة وتثير الرعشة. وهي تندرج في تعلُّمٍ غير منظم بين الأقران، وتشير للحرام والحلال، ولطرائق التصرف مع الآخر، وتضع حدودًا للممنوع (المثلية الجنسية). ونحن نجد فيها البعد الأخلاقي للضحك. فالتجربة غائبة، لا المشاعر الغامضة التي يتمّ الإحساس بها لحظة الحكي أو السماع. وهي تكون بشكل متزامن مع ذلك مصدرًا «لجزاء المتعة» الذي يكون ليبيديًا بشكل مباشر بالتلاعب بالتّسامي. هنا يكون القول أقرب إلى أن يكون فعلًا.

الضحك ذريعة للتطرق بلا مواربة للوضعيات الخطيرة التي يتمّ إدراكها في غير هذا السياق باعتبارها مزعجة. تُثير لعب الفكاهة هذه عن بُعد علاقات جنسية أضحت ضرورية غير أنها لم تُجرَّب بعد بحيث تتطلب وجوبًا باطنًا لدرء المخاوف منها. الفكاهة هنا ترميز للخوف من ألّا يكون المراهق في المستوى أو أن ينفلت رغمًا عنه من «السواء».

تكون الأشياء الفاحشة مصدرًا لا ينضب للفكاهة لدى المراهقين خاصة الذكور منهم. فهي تثير بالكلام أو الحركات وضعيات ذات إيحاء جنسي، بحيث إنها تُمَشهِد بلا كَلل رجلًا وامرأة أو مثليّين جنسيّين من

النساء والرجال، للتهكم على سلوكهم. الفكاهة طريقة لطقسنة التغيّر في الجسد والتغيّر العاطفي الذي يحمل المراهق بقلق نحو الآخر، وهو لا يزال غير عارف بجميع رهانات تلك العلاقة. يفكك الكلام والضحك الرقابة الشخصية والجماعية، واضعًا في قلب التفاعل همًّا يكتسح الكلّ مع محاكاة عملية التحكّم فيه. ففي مجال الجنس مثلًا، وهو الموضع الأساس لضحك المراهقين الذكور، يسعى الراوي والسامعون بذلك إلى الشهادة على تحكمهم في الوضع، ويبدون كما لو أنهم يصرحون بأنهم قد جاوزوا تلك العواطف منذ وقت طويل، وأنهم محنّكون قادرون على الضحك من هفوات المبتدئين. إنهم يمنحون لأنفسهم الإحساس بأنهم «ينتمون للكبار» وأن لهم تجربة كبيرة ومعرفة عميقة بأمور الجنس، التي يكتشفونها مع ذلك خطوةً خطوة وبالكثير من الصعوبة. بيْد أن البنات يذلين بدلوهن في الأمر، حين يَقُفن مثلًا بتداول صور للأعضاء الجنسية لأصدقائهن هازئات منهم، أو يقوّمن مدى جاذبية أصدقاء الدراسة أو أبناء الحي.

أما المرور بالأمور الشرجية فهي مراوغة لاختبار الواقع، بحيث إنها تغذي الثقة في النفس وتمتد بالبحث عن الشبيه سعيًا وراء أمان نرجسي ما. فالجنس في التفاعلات الذكورية بالأخص يُربط عادة بالشرجية، رغبة من المراهق في التحكم في عاطفة ترعبه. وخطر الإحساس بالعار يكون مُحفزًا على التّسامي وعلى إعادة استثمار هذا الميل. أما اليوم فإن ذلك الميل لا يقف عائقًا أمام الميول ما قبل الإنجابية، بل يمنح نفسه من غير حدود، ولا يزعج أغلب المراهقين الذين يعلمون مع ذلك أنهم يزعجون الآخرين من حولهم ويتمتعون بالآثار التي يؤدي إليها ذلك. والاستعمال الطقوسي للدنّس في المعجم هو بمثابة إبعاد، وبذاءة دفاعية يسعون من خلالها إلى التفخيم (لهم وللغير) بأنهم يعرفون كل شيء عن الجنس وأنهم فوق كل هذا، وأن من الأفضل اعتبارهم رجالًا (والفتيات لا يشاركن كثيرًا في هذه المساعي الفحولية). إن قصص «الشرج» و«المؤخرة» تحيل إلى قصص حب أو جنس. كما أن المعجم المتداول بين جماعة المراهقين تَتخلله إحالات فاحشة. وتُضاف الإشارة المتعددة والتقليدية اليوم للأعضاء الجنسية والحميمة عبارات بذيئة خصوصية وغيرها من العبارات التي تتغذّى منها بشكل مبتذل المبادلات الكلامية بين الأولاد والبنات، حتى في الفضاء العمومي. وهذه العبارات تغدو في سياقات أخرى شتائم قاسية، والاختلاف الوحيد بينها تتمثل في نبرة الصوت والسلوك.

يعبر الشغف بالبذاءة والفحش عن نفسه أيضًا خلال الأكلات العائلية، من خلال عمليات الاستفزاز والقصص الشهوانية والاستعمال العمْد للكلمات العامية تمتعًا بإزعاج سامعين لا يجرؤون على الردّ. والاعتماد على مجموعة الأقران في السن والجنس يمارس حينها وظيفة انتقالية. فهو يساهم في ترويض عملية المرور من المراهقة للرشد. فلدى الأولاد، تكون مجموعة الأقران بؤرة تنمية البذاءة والمزايدة عليها لطمأنة النفس على ممارسة جنسية يلزم بلورتها. والإحالة على الشرجية لا تكون بالضرورة انغلاقًا على الذات لأنها توفر للمراهق تواطؤًا معينًا ولحظةً يشاطر فيها ذلك مع المراهقين الآخرين، منغمسًا بذلك في أسئلة الهُويّة نفسها. إنه أيضًا شكل رمزي لتوكيد الذات إزاء البنات بحيث إنهم يتمتعون بحرجهن في الغلوّ في ذلك. أما لدى البنات، اللواتي تكون المنافسة بينهن أقلّ منها لدى الأولاد، فيعبّر الضحك عن متعةِ أن يكنّ معًا، ويتقاسمنَ لحظات التواطؤ، ويتهكّمن من الصديقات أو من الأولاد أو من مشاهد الحياة اليومية. إنه يترجم الثقة المتبادلة ويصاحب الهزل من غير عواقب وخيمة.

لا تكون المدرسة التي تحتضن الطفل أوقاتًا مهمةً من حياته دومًا مِضيافةً للضحك، فالتربية لا تقوم على المرح. لكن هذا لا يعني طبعًا أن الفكاهة والسرور لم تسذ في الأقسام. فضحك المدرّس أو التلاميذ، أو هما معًا، هي معطيات تكون من صلب اللقاء. فكل مدرّس يعرف بشكل حدسي موارد الضحك لكي يستعيد نفوذه الذي يكون قد تعرَّض لحظة للرجرجة، ويعرف كيف يحدّ من التوتّر الذي يحرك الفصل وإدخال الانبساط لجوّ الدراسة، ويثير اهتمام التلاميذ حين يكون الموضوع المطروق لا يثير فيهم شيئًا أو يولّد اللامبالاة والملل. كما أن التلاميذ على علم بأن استقطاب الضاحكين لجهتهم يكون سلاحًا فتّاكًا ضد المدرّس. فإذا لم يكن هذا الأخير ذا حسٍّ فكاهي وإذا لم يردّ عليهم بأسلوبهم، فإنّه قد يفقد ماء الوجه ويتجرّد من هيبته أمام التلاميذ الضاحكين. إن ملْمح الفكاهة لدى المدرّس هو تقنية لليقظة، وحيلة لاستثارة اهتمام قد تبدّد، ووسيلة لخلق لحظة انبساط مع التلاميذ، وتحفيز طاقتهم الخلّاقة، ومن ثمَّ فرصة للتطرق لمواضيع شائكة من خلال سلوك طريق قصير يكون في متناول التلاميذ.

تهريج

يتغذى الضحك الذكوري أحيانًا من الألعاب الملتبسة أو الشاذة التي تكون حديث الناس في الوقائع اليومية. ففي السنوات الأخيرة، تنكّر مراهقون في صفة مهرجين للقيام باعتداءات أو مناوشات. وهم في أقنعتهم كان يغسر التعرف على هويتهم، والحال أن الوجه يجعل الرابط الاجتماعي ممكنًا من خلال المسؤولية التي يمكّن منها الفرد في علاقته بالعالم. ففي مجتمعاتنا، يتصل مبدأ الهوية بالأخص بالوجه، فالتخلي عنه من خلال القناع يُفضي إلى مسخ معين [الوبروتون، 2013]. فبما أن القناع يعوق التعرف على الفرد، فإن انمحاء الوجه يؤدي إلى إحساس ملائم للّعب، وأيضًا إلى القوة الجبارة والخرق وتحويل الشخصية. لا يضمن القناع فقط مجهولية الشخص، بل يشجّع على رفع المحرمات، ويوجّه الفتن المكبوتة أو المخفية. إنه يفتح الباب للأنا، ويطلق العنان لانبثاق الغريزة. إن إزاحة الوجه هو الطريق الملكي لبلوغ ممكنات جديدة للوجود تظل لحدّ ذاك الوقت مكبوتة، فذلك يمنح جواز المرور لتجريب من غير عوائق، أي للعبة شاذة بين الضحك والقساوة وطريقة للإحراج بغرض الترهيب. إن انبثاق هؤلاء المهرجين في الفضاء العمومي للقيام بأعمال العنف أو بأمور مخلّة بالآداب يحيل إلى السلطة الأولية التي يمنحها القناع.

وبعيدًا عن الإحالة لهذا القاتل الأمريكي أو لتلك الشخصية من شخصيات ستيفن كينغ[1] فإن التنكر في مظهر المهرج يترجم أيضًا إرادة التشويش على القوانين وتحويل الفكاهة إلى رعب، وتحويل الشيء اللهواني إلى موضوع ترهيب ومن ثمّ إلى موضوع للتسلّط. ففي هذا السياق، تتمّ الزيادة في حدة درامية الأحداث بتنكّرٍ مُدهشٍ لأنه لا يكون في محله. إن جمالية الخوف وتحويل اتجاه الأمور تضيف للرعشة رعبًا. ونحن نتذكر في هذا المضمار ما قاله السينمائي جاك تورنور حين صرح بأن ذروة الرعب في نظره هي أن يسمع المرء رنّة جرس باب بيته في عزّ الليل، وأن ينهض من نومه ويفتح الباب ليجد نفسه أمام مهرّج. من ثمّ فإن مراهقًا أو شابًّا يعاني الأمرّين في حياته قد يجد في هذا التحوّل حماسًا باطنًا وقوة لا تنفك حياته العادية تكذّبها. إنه سيضحك من الرعب الذي يسببه للآخرين.

إن همَّ فقدان ماء الوجه، والإحساس بالعار أو المسؤولية إزاء هذه التصرفات يكون غائبًا، إذ إن إخفاء الوجه يحرر المرء من القابلية للمحاسبة.

---

(1) كاتب أمريكي من مواليد 1947. تتميز روايته بالرعب وبالخيال العلمي بالأخص (المترجم).

بالعكس، فعشّاق هذا اللعب بصورة المهرج هم تعبير واضح عن الفردانية المعاصرة. فبما أنهم مُنفصمون عن حسهم بالانتماء للجماعة، يبدو الناس الآخرون في نظرهم مجرّد صور مُباحٍ الهُزء منها. وبما أن هذا الفعل منسجم مع المقت والبذاءة اللذين يتفشّيان أكثر فأكثر في مجتمعاتنا، يصعب عليهم أن يرتكنوا إلى مواقعهم الأصل. فأناهم لا آخر لها لكي يحاسبها. والآخر باعتباره صورة منظمة للمبادلات الاجتماعية لا يتدخّل، بحيث ليس ثمة من أشخاص آخرين عموميين يحدّدون تلك التصرفات، وبحيث لا تشتغل ثمة سوى إرادة القوة الجبارة التي لا تصادف أي عائق في باطن الإنسان. يضحك الإنسان بانشراح من الانزعاج أو من إهانة الغير. بل إنه يضحك في بعض الحالات القصوى من الحكم عليه بالموت كما من تعذيبه وهو يشاهد فيديوهات الدعاية لداعش. وحين قامت الصحفية آنا إيريل [2015، 19]، بالتسلل لشبكات التواصل الاجتماعي لدراسة ظاهرة الراديكالية الدينية، كانت دهشتها بالغةً من الضحكات التي تسمعها أو التعاليق الضاحكة المتصلة بمشاهدة حالات التعذيب وقطع الرؤوس والقتل ورمي الناس من النوافذ، وغير ذلك، لدى فتيات كنّ في طريق الراديكالية الدينية.

استفزاز الغير بالصفعات المرحة

يمكن اعتبار لعبة المهرج تصريفًا جديدًا لهذه الاستفزازات الجديدة التي تغذّي الأحداث اليومية كما هو الحال في الصفعات المرحة مثلًا [لوبروتون، 2007]. باختصار، يتعلّق الأمر بصفع شخص مجهول في الشارع وتصوير عدم فهمه لما يحدث. فالضحك هنا يكون ضربًا من الإهانة للغير يجعله مثارًا للضحك. وفي أمكنة أخرى، يتم القيام عنوة ببعض الأفعال وتسجيلها بالهواتف النقالة، من قَبيل العنف الجسدي والمواجهة بين المجموعات المتنافسة والاعتداءات في الشارع على أشخاص مجهولين. تثير هذه المشاهد الضحك من الأقران أو يتوسّع مداها ليطول شبكات التواصل الاجتماعي. ثمة أساتذة يتم الاعتداء عليهم عن سبق إصرار وترصّد وجعلهم سِخريًّا وتصويرهم من قِبل أحد التلاميذ. ثم إنّ تلك المشاهد تصبح في ما بعد علامة على النصر بحيث يتم بثّها على شبكات التواصل الاجتماعي أو على هواتف الأصدقاء والأقارب للتصديق على الإنجاز المحقّق بحيث يكون ذلك تشريفًا لمن يبثها. بل إن مفاجأة الضحية وأحيانًا رعبه يكون عنصرًا أساسًا لمتعة المشاهدين، وهو ضمانٌ لشهرة من يقوم بالعمل أو بالتصوير. الصورة

تحتاج إذًا إلى مزيد من الرغشة والاستفزاز كي تثير الاهتمام.

إن هذه التصرفات تكون بالأساس ذكورية، فهي طقوس للفحولة لا تكتفي بالكلام، وإنما تُشهر شارة التّصر لتغذية أشكال جديدة من البطولية. يتعلق الأمر بإشهار المرء لأفعاله لا بالحديث عنها، لك أن القصد يتمثل في إنتاج صورة صادمة وطلب المجد بها، لأن هذه الأخيرة تدل على الإنجاز المحقَّق. وفي وقت لاحق تنضاف إلى المتعة التي يحققها أصحاب الفعلة في تلك اللحظة، المتعة النرجسية المتمثلة في إظهار أن الآخرين كانوا ماثلين هناك ولم يصابوا بالخوف. كما يتم الإعجاب أيضًا بالأفعال التي لا تبلغ مرماها أو تنقلب على الصّافع، كالرجل أو المرأة التي لا تنصاع للصفع وتقاوم والتي تجمّد الشخص المزعج لتقلب عليه الوضعية فيغدو مثارًا للضحك.

تعمل الصناعة الثقافية الجماهيرية على الزيادة من حدّة هذه الميول للنزق وللبذاءة الساخرة وتقترح صورًا تتراوح بين الضحك والقساوة كمثال مرجعي لها. فبرامج أمريكية رائدة من قبيل «جاكاس» أو «سانشيز البذيء» [لوبروتون، 2007]، تعتبر ملهمة لها، وقد عوضتها اليوم العديد من القنوات التلفزيونية والإذاعية والمواقع الإلكترونية وشبكات التواصل الاجتماعي كيوتيوب، وغيرها. ونحن أشرنا في الفصل السابق إلى الزيف والتملّق الذي يستبدّ بمجتمعاتنا وخاصة منها الثقافة الشعبية الجماهيرية. فالأطفال والمراهقون يجسدون سوقًا عالمية لا تني تتنامى مما يُلزِم بالإمساك بها بموقف نزق ومرح ومنبسط ومستفز شيئًا ما.

لقد صارت «كزنَفَلة الأخلاق» [أمبرتو إيكو] سائدة وتمحو كل الحدود بين الجدّ والفرجة. فالحدود بين الضحك والحرج صارت تتباعد لتهيمن على العديد من المجالات وتخفّف هيمنتها على مجالات أخرى. فعدا برامج «التيلي ريالتي» حيث تسخر الشخوص الرئيسة بعضها من البعض الآخر كي يحققوا الذروة، تتزايد البرامج القائمة على مبدأ «الإيقاع في الشرَك» الذي يقع على الأشخاص في الحياة اليومية للتمتع بمرأى الوضعية. ففي برنامج [بلاغاندوف] يكون الأطفال ذوو العشر سنوات هم من ينصبون الأشراك للكبار مثيرين أعصابهم. إنهم أشبه بـ«أصحاب الحماقات» في برامج التلفزيون أو تصوير الأفلام. كما قد يكونون متفرجين يبعثون بمقاطع فيديو شخصية أو عائلية حيث يكونون هم أو أحد أقاربهم ضحية تجريح أو مسخرة. بل إن الوصلات الإشهارية صارت تُبنى أكثر فأكثر على قلب منطق الأجيال وعلى الدرس الذي يمنحه الطفل أو المراهق الهازئ

لشخص أكبر منه يكون «مُتجاوِزًا» وكاريكاتوريًا يجهل أبسط منتَج جديد.

إن الحدود بين العام والخاص لا تتعرض للتجاهل بل هي المورد الذي يغذي الاستفزاز اللهواني للغير وخاصة منهم الكبار. ففي مجتمع يُتفاوَض فيه بشأن الحدود باستمرار، على المرء أن يعرف إلى أي حدّ يمكنه أن يسير أبعد. وهو همٌّ خاص بالمراهقين، يزيد من حدته السياق المعاصر لضلال المعنى وضرورة أن يضع المرء بنفسه قوانين وشفرات العلاقة بالناس الآخرين كما بالعالم. والمبالغة في الأمور تكون مثيرة للاهتمام أكثر. فالعديد من تصرفات المراهقين في الحياة اليومية هي من هذا النمط، تحذوها إرادة ساخرة في خلْخلة النظرة التي يملكها متفرجون راشدون مفترَضون. هذه التصرفات ذات النبرة اللهوانية تتلاقى أحيانًا في سياق جماعي في الأمكنة العامة أو وسائل النقل الجماعي (من خلال التدافع بالصرخات، والتنادي بصخب، والضراط وخفض المراهق لسرواله، وغير ذلك). ويكون كل هذا مضمَّخًا بالنظرات المواربة لتقويم درجة نجاح ذلك الصنيع. إنها رغبة المراهق في أن ينشر في الفضاء العام القوة الجبارة التي يملكها في صلب عائلته، وبهجة اللعب بالمحرمات التي تبدو له ذات قيمة مضخَّمة. والفكاهة في غير محلها تعبّر عن نفسها من خلال المزايدات، بحيث إن الشاب يحس برعونته ويشعر بنفسه سخيفًا في جسده، بحيث يبادر إلى إثارة النظرة المستنكرة للناس الآخرين كي يطمئن على ذاته.

تتغذى هذه الظاهرة العامة من الملامح النفسية البارزة في هذه الفترة من العمر، أي من النزعة الاستعراضية والاستفزاز والتفكّه بالنفايات البشرية وغير ذلك. إن هذه التصرفات اللهوانية تعاش بالمقابل كإخلال بالآداب في أعين الشاهدين الذين يحافظون على آلياتهم الدفاعية القديمة. فإذا كان أحد المعاني الاجتماعية للعار يتمثّل في إقامة حدود أخلاقية ومن ثَمَّ في الفصل بين ما يعود للخاص وما يعود للعمومي، قصد قمع تصرُّف قد يشوّه صورة الذات ويزعج الناس الآخرين، فإن ذلك الإحساس لا مكان له لدى الشخصيات الرئيسة للكوميديا التلفزيونية «جاكاس» وفي البرامج التي استلهمتها في ما بعد. العار يكون هنا تحفيزًا على الفعل. فبما أنه معروف بكونه يمس الآخرين من غير أن يحس به المرء نفسه، فهو يكون وسيلة رائعة للاستفزاز. وما كان يلزم أن يتسبّب في العار يتحوّل إلى متعة لدى من يشاهد حَرج الناس الآخرين. والحكم المستنكر أو حرج هؤلاء الأخيرين يُعتبر تحفيزًا على السير بالاستفزاز إلى ما هو أبعد من

ذلك. إن هذه الوضعيات تغدو فرصًا سانحة للضحك ومنح القيمة للذات في الاقتناع المرح بضرورة صدم المشاهدين «الراشدين» ودغدغة أحاسيس جمهور متفتح إلى ما لانهاية. «أعتقد أن من اللازم علينا الضحك إلى الحدّ الأقصى. علينا بالتسلية وإلّا فَلِمَ نحن هنا؟ سنرى ما سيقع. فلقد وُلدنا لنتسلّى»، هذا ما تقوله إحدى شخصيات «سانشيز البذيء»، وهو برنامج أكثر بذاءة من برنامج «جاكاس»، الذي يقوم عليه ثلاثة منشّطين هزليين غالبَين. يقول آخر: «أن أتسلى أكثر ما يمكن». و«جاكاس» تعني بالأمريكية «الغبي والأبله». بيد أن هذه الصفة صارت تعني شكلًا من أشكال الامتياز. وهكذا، ولأن ماركة «ديازال» للملابس ركبت على الموجة نفسها عام 2010، فقد أطلقت حملة إشهارية في موضوع: «كنْ بليدًا» مؤكدة على البعد الخصب لهذا النمط من الانزياح لدى العديد من المراهقين اليوم.

الآخر يمنح القيمة سواء كان ضحية أو شاهدًا مرعوبًا للمشهد. وإليكم جردًا لبعض ما شوهد في هذه البرامج عن خرق المحرمات الممنوعة خشية السخرية: التجول عاريًا أو بالتبّان، التبول أمام السائقين الواقفين عند الضوء الأحمر أو عند علامة الوقوف، بلع المرء لقيئه، استنشاق بهار الكاري حتى الغثيان، لحس إبط المصارع العرقان [...] أو قص شعره أو صبغه برشاشات لصباغة الجدران، أو بوضع حشرات في فمه أو الصلصة الحارة في عينيه، أن يركب المرء عاريًا أو بالتبّان في عربة تسوُّق ويُدفع بسرعة في المحل التجاري من قِبل متطوع، وغير ذلك. إنه استفزاز يتعزّز ليس فقط لأنه يتمّ بين الجمهور خلال التصوير ولكن أيضًا من خلال رؤية الفيديو منشورًا على نطاق واسع من المشاهدين. أغلب المقاطع تنتهي بمشاهد الضحك العاصف حيث أحد الشخوص الرئيسة (أو عدد منهم) يخفض سرواله ويشهر عجيزته أمام الكاميرا. ففي برنامج «سانشيز البذيء»، تتوالى الصور على إيقاع المشروبات الكحولية والعزبدة، ويعلن أحد الشخوص أنه «القديس الساهر على السكر وأن مطمحه الوحيد هو أن يظل يقظًا». ويتساءل بحدّة: «لِمَ إذًا سأكون سويًّا؟».

الفكاهة هنا لا تكون متبلْورة، وهي ليست لعبًا على الإفـرازات وإنما تقديم خام لها. فبما أن الجسد منفصل عن الذات فهو يمكّنها من هُويّة معينة ويغدو عبارة عن لخم، ويفقد إنسيته ليغدو مخزنًا للدم والجراح والمَني والقيء، إلخ. بيد أن الذات بالموازاة مع ذلك تظل حبيسة ذلك اللحم وخاضعة للعديد من الاختبارات الجسمانية والمعنوية. إن قلب البشرة كما يُقلب قفاز للكشف عن باطنها يعني خرق المحرّم وتوليد الرعب. هكذا

يمتزج الإحساس بالقوة المتصل بالخرق مع الإحساس بالمتعة بالنكوص، ومن ثمّ بالعودة للمتَع الطفولية من غير خوف من الزجر. ويوتيوب هو مجال دمقرطة هذا النوع من السلوك بفضل الهاتف النقال الذي يجعل من الضحك أو الاستفزاز أمرًا في متناول الكلّ. يكفي فقط صنعُ الحدث وتصويرُه وبثُّه في وسائل التواصل الاجتماعي لكي يجني صاحبُه لحظةَ اعترافٍ مهمّة.

إنّه ضحك من التوافق، حيث الجدية والصرامة تغيب، ويتم إنكار الظروف والخطر المحدق. ثمة صورة متواترة لتلك البرامج تتمثل في شخص يتلوّى من الألم ويصرخ من الأسى، بعد الاعتراف بالمحنة، وأصدقاؤه في أوج الضحك يهتزون بقهقهات صاخبة. بيْد أننا هنا في تعارض تام مع رابليه، بالرغم من ذلك الشغف بـ«ما تحت السُّرة» أو بـ«الجسد الكرنفالي» العزيزين على باختين.

ومع أن المراهقين كلهم لا يجدون ذواتهم في هذه الأشكال الراديكالية للاستفزاز، فإن الصافع يكون واثقًا من تواطؤ أقرانه، فهو بهذا المعنى لا يقوم بقلب النماذج وإنما يعزّزها بما أن الخرق يولّد هنا الضحك ومقت الضحايا. إننا في مجتمع للتعبير الحرّ عن المتعة، وحيث اللذة حقّ كامل. والمغالاة لا تُعاش كما لو كانت خرقًا يتطلب الاعتراف بالممنوع، وإنما تحت إمرة إرادة فردية للقوة الجبارة التي لا تعرف حدودًا لمعنى انتشارها. فـ«الحماقة» تكون هنا شكلًا من الامتياز. والأمر يتعلق بـ«إبعاد حدود الغباوة» كما يرى ذلك مايكل يون، صاحب فيلم «الوصايا الإحدى عشر» الذي عرف نجاحًا منقطع النظير بين المراهقين. إنه لعبة دائمة مع الممكن يحرّكها المقت للمحرمات القديمة، مع الحرص على أن يفلت المرء بجلدته من اللعبة، كما يحرّكها التميز في الوقت نفسه الذي يسعى فيه المرء إلى الإزعاج. وفي سياق آخر، فإن التحرّش ببعض التلاميذ المتسمين ببعض الاختلاف الجسماني أو المعنوي في نظر التلاميذ الآخرين، يؤدي أيضًا إلى الهُزْء والسخرية والضحك منهم. إن ذلك يشكل هذه المرة تعبيرًا عن التفوق الذي يعيّ ضحك الجماعة. وهو أيضًا الأثر الشاذ لنظرة لا تحيد أبدًا عن التركيز على الذات.

الضحك الرقْمي

يلجأ مرتادو المدونات أو شبكات التواصل الاجتماعي وخاصة من الأجيال الجديدة إلى استخدام الرموز الاسمية لتعيين الضحك، لا الضحك الذي يُتقاسم في المحادثة وإنما الضحك عن بُعد الذي يتم التظاهر

به والإشارة إليه والتشديد عليه حتى لا يشوبه اللَّبس. فكلمة «LOL» آتية من العبارة الإنجليزية «laughing out loud» التي تعني: «الضحك ملء الفيه» أو «Lot of laughs» أي الكثير من الضحك. وقد تمّ جرد هذا المصطلح لأول مرة عام 2011 من قبل معجم أكسفورد للإنجليزية. وكلمة MDR (ومصدرها: mort de rire، أي الموت من الضحك)، كما كلمة PDR (ومصدرها: pété de rire، أي: الضراط من الضحك)، هما صيغتها الفرنسية. وإذا كانت كلمة «لول» مبدئيا إشارة مرحة، فإن «لولز LULZ» تعني: الضحك من شخص آخر. وفي الإنجليزية، هناك صيغ أخرى إضافية[1]. لكن، في ما عدا هذه الرموز الاسمية، فإن الأيقونات ورموز البسمة تهدف أيضا إلى تعيين الضحك بشكل رمزي.

تميّز مونيكدا نيود (2011، 63) نوعين من الفكاهة في الشبكات الاجتماعية: اللول: وهو تنويع مرح على الفكاهة المرحة والمتواطئة وغير المؤدبة ومن غير أضرار، واللولز: وهي صيغة أكثر تهكمًا وتهدف إلى الاغتياب وتشويه السمعة. فهي تحلل مثلًا الموقع الإلكتروني [4Chan] الذي يعلن عن رفضه للجدّ بتاتًا وعن رغبته في الاستفزاز والمجادلة، بحيث إنه يرمي في الشبكات الاجتماعية بفيديوهات يتم فيها التهكم من شخص تكون عبارة عن إشاعة أو حملة اتهام حتى يتمكن من معرفة إن كان الآخرون سيسقطون في الشرَك أم لا. هذا المسعى يكون أحيانًا من غير نتائج وخيمة غير أنه يعتبر لدى بعض مرتادي الإنترنت، الذين يتعرضون للسخرية من غير إمكان الدفاع عن أنفسهم، عملًا تهديميًّا ضمنيًّا لتقدير الذات. وقد حدث بالأخص أن منشطي هذا الموقع استحوذوا على فيديوهات تعرض لمراهقين بلباس داخلي وفي وضعيات مثيرة. وهم يكشفون عن هُويتهم ويحرفون الصور ويعيدون نشرها على نطاق واسع. «اللولز»: تعبير عن فئة من الثقافة المراهقة التي توسّع من تعبيرها بفضل أداة المعلوميات. فشبكات التواصل الاجتماعي، بين «لول» و«لولز»، بمثابة عماد أساس للتفاعل الاجتماعي للمراهقين، وهي تحظى بمتابعة منتظمة خلال ساعات عديدة أحيانًا، والمقاطع الفكاهية فيها هي التي تحظى بمشاهدة أكبر من خلال تحديّات عبثية واسكيتشات، حيث يهزأ المراهقون بعضهم من بعض أو ينصبون الفخاخ بعضهم لبعض أو يحاكون بعضهم البعض محاكاة مضحكة، وما إلى ذلك. تمنح تلك الفيديوهات إمكان عيانيةٍ غير مشهودةٍ لمراهق ينشر فيديو معيّن يكون مصدرًا لذبذبة من الضحك.

(1) هي: LMAO (Laughing my ass off) التي تعني: أضحك من مؤخرتي، أي أضرط من الضحك. وأيضا: ROFLMAO (rolling on the floor laughing) التي تعني: أتمرغ في الأرض من الضحك.

5. الضحك شأن ثقافيّ

«لم يكن بإمكان هتلر أن يسطع نجمه من غير الجدّ الألماني. أما في البلدان الغربية الأخرى فكان سيصبح ضحية للهزء».

ثيودور و. أدورنو[1]

الضحك كونيّ لكنّ أسبابه ليست كونية

الضحك أمر كونيّ حتى وهو يتخذ أشكالًا ثقافية متنوعة، بيد أنّ مصادر الهزل تختلف من مكان لآخر ومن زمن لآخر [دوفينيو، 1999]. إنها تتطلب تواطؤًا في المعنى والقيمة وعاطفة خاصة بالجماعة، غير أنها محدّدة بالاحترام الواجب إزاء السلطات المحلية والآلهة أو الله أو لسان حالهم، إلخ. فما كان يُضحك في الماضي لا يحرك في النفس ساكنًا اليوم، وما يثير الضحك اليوم في مكان ما قد يكون مثارًا للدهشة والحيرة، بل وللقتل في مكان آخر. والمرء يمكنه أن يوبخ نفسه حتى في مجتمعه على ضحك في غير محله. الفكاهة هي احتفاء بالرابط الاجتماعي وهي تجمع الضاحكين حول وضعية مرحة أو دعابة. فالمستملحة أو القصة المضحكة تساهم في تفاعل اجتماعي يكون شبه احتفالي تبعًا للقاءات، مثلما تتطلب الأشياء الثمينة والنادرة التقاسم كي تزيد من المتعة. الضحك يعلق على التواصل ويفصح عن التواطؤ ومتعة العيش الجماعي من خلال تقاسم البهجة والانسياق مع الثقة المتبادلة بين هؤلاء وأولئك. ويخترقه دومًا نسيج من المعنى الخاص بمجموعة معينة. إنه نادرًا ما يجاوز حدودَها إلا في سياق العولمة حيث تؤدي الصناعة الثقافية إلى التدويل الجزئي لأشكال محلية من الأمور التي تبعث على الضحك والسخرية.

وما يبعث على الضحك لدى شخص قد يكون شيئًا أليمًا لا يُحتمل لدى آخر. كما أن القصة المضحكة نفسها تثير ردود فعل بالغة الاختلاف تبعًا للسياقات الاجتماعية أو الثقافية. فقصة الزوج المخدوع، التي كانت مشتركة من بضع سنوات، صارت مستهلكة وقديمة بفعل حرية العادات

---

(1) يبدو أن ستاندال سيكون متفقا مع أدورنو، إذ إنه يحكي عن أمير ألماني، معروف بحبه للأدب، اقترح جائزة لنصوص عن الضحك. وكان يأمل أن يحوز فرنسي على الجائزة: «يبدو لي أن الناس تتفكه بالدعابات بباريس في أمسية واحدة، أكثر مما يقوم به الألمان في شهر» [1994، 27].

وهشاشة الزواج وسهولة إعادة تشكيل الأزواج. وحتى في الوقت الذي كانت فيه تلك القصص تصادف النجاح، كانت أبعد من أن تثير الضحك نفسه في كل مكان. فالزوج المخدوع لدى الأمريكيين، يكون ضحية ثقته في الزوجة ويثير بالأحرى الشفقة. وبصفة عامة ففي العالم الأنجلوسكسوني، لم تكن الطهرانية مناسبة أبدًا لهذا النوع من الإشاعة أو المتعة. كانت القصص نفسها تصدم الإسبان أو البرتغاليين؛ غير أنها كانت لا تثير شيئًا في الشعوب الإسلامية بالمغرب الكبير حيث إن الزوج المخدوع يُمس في شرفه. وأحيانًا -كما هو الأمر في البلدان التي تطبّق فيها الشريعة- تتعرّض المرأة الخائنة للرّجم. وفي الصين أيضًا كانت تخضع للحكم بالإعدام.

في 2002، قامت جمعية «الضحك من أجل الحياة»، وهي جمعية مهرجين تعوّدت على القيام بفرجاتها في المستشفيات، بتنظيم مهمة إنسانية لمدة خمسة وأربعين يومًا إلى كابول. كان الوفد يتكون من مهرجين من مختلف الأصقاع، رغبة في توفير لحظات انشراح لجماهير نخرتها آثار الحرب. بيد أن العوائق ستكون كثيرة لو أرادت الفرقة استنساخ الأشكال الغربية والمعاصرة للضحك هناك من غير أقْلَمتها مع الوضع. حين أنجز قائد الفرقة فرجاته في الشارع، وجد نفسه أمام جمهور مكوَّن حصرًا من الرجال الفضوليين والمهتمين، غير أنهم لم يكونوا يفقهون شيئًا مما يجري أمام أعينهم، بحيث لم يكونوا يدركون أنهم أمام مشاهد هزلية. حينها عنّت له فكرة أن يسأل الأفغان عن الفكاهيين المعروفين في بلدهم. ومن حينها، وقبل أن يبدأ مشهدًا هزليًا، صار يصرخ باسم فكاهي أفغاني مشهور مانحًا بذلك للجمهور سياقَ المشهد. تتذكر فرانسيسكا ماريا مهرجًا حاول بلا جدوى مواساة طفلة مريضة كانت في حضن أمّها. «ما الذي يمكن أن تتصوره امرأة أفغانية وهي ترى امرأة غربيّة متنكرة بشكل غريب وبأنف أحمر تتحدث إلى ابنتها المريضة بلغة لا تفقه فيها شيئًا؟».

الضحك مواضعة اجتماعية إذا ما ارتبط في الغالب بالمزية الهزلية لوضعية ما أو بنكتة أو مَزحة، وهو في الغالب الأغلب طريقة للارتباط بالناس الآخرين. والفكاهة أو الوضعيات الهزليّة يتم الإمساك بها دومًا في فجوات التاريخ والثقافة، أو بالأحرى في حبكة مشتركة من المعنى والقيم. واللعب بالكلمات أو الآثار الهزلية للغةٍ ما تتطلب معرفة جيدة باستعمالها وبروحها. فأن يعرف المرء كيف يضحك في لغة أجنبية أمر مخصوص بمن يكونون متآلفين مع تلك اللغة. علاوة على ذلك، ما كان مدعاة للضحك في

لحظة ما لم يعد كذلك لدى الأجيال اللاحقة، بحيث إن أشكالًا جديدة من الضحك تظهر للوجود، وبحيث يمكن القول إن الضحك يتجذّر في التاريخ. وقراءة النكت والنوادر القديمة تتركنا نتساءل عمّا كان يضحك أسلافنا فيها. وبرغسون أو مؤلفون آخرون ينتمون إلى ما قبل الحرب العالمية الأولى مثلًا، إما أنهم يدهشوننا أو يثيرون بالأحرى اللامبالاة فينا. والكتاب من فترة ما قبل التاريخ الذين يتحدث عنهم شيشرون أو كونتليانوس، أو الذين جمعت نوادرهم في «كتب النوادر»، أو أولئك الذين أثبتهم كاستيليوني في رسالته عن الضحك، يبدون لنا كامدين. كل عصرٍ يُنجب أمورًا مضحِكة مختلفة. فالشفرات تتغير ومعها الموضوعات والأهداف المعتادة، والمناطق المحرمة على الضحك تتعرض للانزياح. ولا يمكننا نحن اليوم أن نتصور شخصًا ماهرًا آخر يأخذ مكان الضرّاط الشهير. وفي العصر الوسيط، كان «الغاب» عبارة عن مَزحة ازدهرت خلال لقاءات النبلاء فيما بينهم بحيث كانوا يتبادلون رواية قصص المعارك والمنجزات العسكرية التي شتّتوا فيها شمل أعدائهم، أو قطعوا نصفين عدوًّا بضربة سيف قاصمة ومعه جواده [الوغوف، 1989، 7]. يلاحظ م. مايير أيضًا أن الممثلين الهزليين الذين كانوا دومًا مصدرًا للضحك الصاخب في وقت معين قد فقدوا مِلح كلامهم مع الزمن، باستثناء موليير وغولْدوني. بيْد أن معاصري هذين المسرحيّيْن لم يعودوا يثيرون الضحك الذي كانوا قد اشتُهروا بإثارته في وقتهم. ويعبر أ. بيك عن دهشته وهو يقرأ نصوص مداولات الجمعية الدستورية بين 1789 و1791، من حواشي ملغزة تصاحب التقارير: «ضحك»، «قهقهات»، «صخب ضاحك». ولمدة طويلة لم يدرك مصدر ذلك بالنظر إلى الزهد الواضح في تفاصيل تلك المداولات. ثم إنه اكتشف «أن تقاسم ثقافة مشتركة (الإنسيات اللاتينية، متن الخطباء الكلاسيكيين) يجعل الخطاب ينتج فارقًا بسيطًا، بحيث إن كلمة يمكن أن تُنطق مقلوبة عنوةً، أو إن تعبيرًا يخلق جناسًا لاتينيًا ويثير الضحك البرلماني مباشرة» [دو بيك، 2011، 84]. فالفكاهة لا تنتج أثرًا من غير تقاسم الشفرات والمعرفة المألوفة للثقافات. ويعتبر أمبرتو إيكو أن المأساوي (التراجيدي) يتضمن علامة كونية أكثر توكيدًا من الهزل. وهو يذكر هنا التأثير الذي ما زال يستبد بالقارئ أو المتفرج زمنًا طويلًا بعد كتابة مسرحية أوديب أو أوريستا، أو من وقت قريب منا رواية مدام بوفاري حين يشاهدها أو يقرأها. «نحن نفهم مأساة بطل فيلم [راشومون] غير أننا لا نفهم متى يضحك اليابانيون وعلامَ يضحكون. ونحن نجهد جهدًا لنعتبر أن أرسطوفان هزلي، ويلزمنا للضحك من نص رابليه

من الثقافة أكثر مما يتطلبه منا البكاء على الفارس الجوال رولاند» [إيكو، 1985b، 267]. يتطلب كل مجتمع، وكل فترة تاريخية من جماعة ما جوًا خاصًا للفكاهة والمستملحات اللغوية وفرص السرور المشتركة. الضحك خاص بحقبة معينة وبفئات اجتماعية خاصة لا تني تتجدّد.

تذكرنا جنفييف كالام غريول، وهي تلخص ندوة في المعهد الوطني للغات الشرقية انعقدت في 1998، بأن «السامعين إذا ما حدث أن ضحكوا من بعض الأمثلة المفهومة، فهم لم يحركوا ساكنًا وهم يسمعون مثلًا القصص التي تضحك طائفة المانوشيين أو المُزح الجنسية الدقيقة لنساء كينين بالتشاد، أو أيضًا النكت المتداولة بين الموسيقيين الفرنسيين أو الأمريكيين المحترفين، بما أن أقوال المؤلفين كانت تتمثل في البرهنة على أن الضحك إذا كان كونيًا، فهو أبعد من أن يُثار بالأسباب نفسها» [ضمن: دافي وربي هولمان، 199، 12]. ونحن نجد من بين المساهمات في تلك الندوة محاور تتعلق بأنثربولوجيا الضحك في مختلف المجتمعات المدروسة، من ضحك يرتبط باللعب لدى الأطفال، وتفاعلات اجتماعية مرحة، ودرء للخوف وتعزيز لانسجام وهوية الجماعة للتفكّه بالغير، وحملات الهُزء بمن يخرقون القواعد المشتركة، وغير ذلك.

يعتبر نصر الدين خوجه أحد الوجوه الشهيرة للضحك في المجتمعات الإسلامية، فهو في الآن نفسه مؤمنٌ ومارق، وهو أيضًا الأبله والرجل في المنزلة بين الفكاهة والشتيمة، والإنسانية والحيوانية والحرام والحلال، كما أنه الشخص المزعج حتى وهو مدعو للمأدبة. وقد تحول اسمه التركي هذا إلى «جحا» لدى العرب، و«جحا» لدى الأمازيغيين و«جيوفا» لدى الصقليين... إنه وهو راكب على حماره يجسّد تفاعلًا اجتماعيًا يصرّف التسويات والخروق في الآن نفسه، ومن ثم غياب نوادره حيثما تسيطر الأصولية الدينية التي لا تقبل لا الفكاهة واللعب بما هو مباح أو مقبول. وبما أنه شخص لا يترك وراءه أثرًا، ورجل مخادع ومحتال يسعى إلى ضمان امتيازه، فهو قد حظي بالوجود في مجتمعات إسلامية متباينة. وقد وصلت نوادره إلى كلبرية في جنوب إيطاليا وبلاد فارس ومالطة واليونان وبلغاريا وألبانيا وأرمينيا، كما إلى كازخستان وغيرها حتى حدود بلاد الصين. واسمه يتغير من بلاد لأخرى. «إنه يوجد بين العالم التركي المنغولي والعالم العربي وأوروبا البلقانية في حقل فكاهي واحد يتعرّف فيه كل واحد على نفسه» [فويومونو، 2006، 44]. وهو تجسيد عبر رجل واحد لكافة العيوب والتصرفات التي وسمت

وستسم المجتمع البشري، «من ذكاء وبلاهة وكرم وبخل وغباوة وحكمة» [شميدت، 2005، 150].

في رواية [الفارس غير الكائن] لإيتالو كالفينو، التقت جيوش شارلماني رجلًا يحسب نفسه ضفدعة، وإذا ما صادف إحداها في طريقه تبعها وهو ينط، ويغطس في البحيرة مع البط مقتنعًا بأنه واحد منها، أو إنه يغطي نفسه بالإجاص معتقدًا أنه صار شجرة إجاص في بستان. اكتشف شارلماني أن الرجل يحمل اسمًا مختلفًا تبعًا للقرى التي يحل بها. فسأل بهذا الصدد بستانيًا يعرف جيدًا ذلك الشخص: «إنه تبعًا للأمصار التي يمر بها [...]، وحسب كونه يتبع الجيوش المسيحية أو جيوش الكفار، يسمى تارة: غوردولو أوغو دييوزو أو ابن كافا يوسف أو ابن إسطمبول أو بسطا نزوست، أو غار بست... لكنه يسمى أيضًا: فلاح الوديان أو يوحنا الثخين أو بطرس الأكول [...]. إننا نخال أن الكلمات تنزل عليه مدرارًا من غير أن يتوصل أحد إلى تعريفه [...]، وهو ما لا يهمه بتاتًا، إذ هو لا يعرف الفرق بينها. فإذا ما ناديته، يظنك تنادي عنزة، وحين تقول: جبن أو سيل يردّ عليك: ها أنا ذا» [كالفينو، 2001، 41-42].

يتوفر كل مجتمع إذًا على شخصه الأبله الذي لا تكف الحوادث تطرأ له. ثمة «طوطو» في فرنسا و«شليمييل» في التقاليد اليهودية الغربية و«كوهن» في هنغاريا وجحا لدى يهود شمال إفريقيا و«تونغ فانغ شوو» في الصين واليابان وغيرها. هذا الوجه الشعبي للفكاهة يجسد البراءة والخيبة وأيضًا المسافة، أي الأنموذج الذي يلزم تفادي الاقتداء به. إنه كاشف كيميائي لعيوبنا، لكنه أيضًا ومرارًا تعبير عن حكمة أولية.

يصف الإثنولوجي الألماني هانز فيشر حلوله بين قبائل الواتو تببابوازيا في غينيا الجديدة في الخمسينيات قائلًا: «كنت أشد يديّ وأضحك ملْء فمي لأنني لم أكن أفهم كلمة مما كانوا يتفوهون به. كما أن أفراد القبيلة لم يكونوا يتوقفون عن القهقهة أمام هذه الشخصية الفريدة» [دريسن، 1997، 230]. تعتبر هيئة الإثنولوجي أو المسافر ومظهره الجسماني مصدرًا لا ينضب للضحك والدعابات لدى الأهالي. وهكذا مثلًا، فإن القامة الفارعة لدريسن كانت تجعله يهيمن كثيرًا على السكان الذين يقوم بدراستهم، خاصة في إسبانيا، حيث قال: «لم يكن الناس يكلّون أو يملّون من التسلق على حافة كونتوار الحانة كي يجاوزوا طول قامتي، أو بوضع الناس قصيري القامة جنبي، والتندّر بالتناظر المفترض بين طول قامتي وطول عضوي،

وابتداع النظريات للقول بأني لا أسكر أبدًا من الشرب بالقول: المشروبات الكحولية يلزمها الكثير من الوقت كي تبلغ مخه» [232]. وكذلك الأمر في محاولاته تعلم لغة يلزمه لها أشهر كي يتمكّن منها، وهو ما لا يخلو من أخطاء في النطق والمعنى تثير المرح العام. وكذلك أيضًا رعونته في التصرف بسبب جهله للمحرمات أو ما يُمنع القيام به. فبما أنه لم يكن شخصًا مندمجًا تمامًا في القبيلة ولا خارجها تمامًا، فقد كان دومًا يثير بعض الدهشة بين مضيفيه الذين كانوا يتساءلون عما جاء به إلى هناك بحيث إنّ حركاته وأفعاله ظلّت موضع اهتمام دقيق.

يحكي نيغل بارلي[1] في عدد من المؤلفات -وبكثير من المرح- في ما واجهه من مصاعب لدى قبائل «الدّووايو» بشمال الكاميرون. فلقد تخلّلت مقامه بينهم العديد من حالات سوء التفاهم. خلال مراسيم جنازة، كان الرجال في جانب من الحظيرة والنساء في الجانب الآخر، محتشدين في صمتٍ ونظراتهم زائغة، إذ لم يكن لهم الحق في الكلام أو الحركة. وبما أن الإثنولوجي كان على جهل تام بترتيبات الجنازة، فقد عنّ له أن يسلم عليهم. «لقد رأى الرجال في ما قمت به مَزحة رائقة بحيث ظلوا يطلقون الضحكات حتى وهم يكفنون جثمان الميت. بيد أن الجنازة نفسها تستدعي أيضًا تبادل المزح والدعابات والضحك خاصة بين الرجال الذين خُتنوا في الوقت نفسه مع المتوفّى». كان بارلي يدخل مرات عديدة في المبادلات الاجتماعية كما يدخل كلب في لعبة البولينغ. فلقد جعله جهله بلغة القوم مدةٍ طويلة يقع في كبوات في النبرة تغير كثيرًا من معنى كلامه، بحيث إن الكلمات التي كان ينطق بها تصبح فاحشة. «فحين كنت أقول لأحد من قبيلة الدووايو: هل السماء صافية في نظرك أيها الغبي؟ كنت أحرجهم وأسليهم في الآن نفسه» [85]. وفي أحد الأيام التي استطاع فيها الإثنولوجي أن يحصل بما يشبه المعجزة على اللحم برغم صعوبة ذلك، جاء شيخ القوم باحثًا عنه فجأة لكي يقدم له أخيرًا الشخص الذي يُسقط المطر الذي يرغب في لقائه من وقت طويل. ولم يكن له من خيار سوى أن يتبعه ويترك اللحم فوق النار لرعاية مساعده وهو قلِق على ذلك. وبما أنه كان موزّعًا بين ضرورات بحثه وشهيته في اللحم، دزدش قليلًا مع

(1) نادرون هم الأنثربولوجيون الذين يكتبون وهم يسمعون صدى ضحكاتهم. ففي 1956، وصف هـ. مينير بالكثير من الجد أحد الأعراق يُسمى: «الناسيميرا» (وهو اسم يتلاعبِ بكلمة أمريكي باللغة الإنجليزية)، وهم جماعة من أمريكا الشمالية يعيشون بين عدة مجتمعات من الهنود الأمريكيين كانت عوائدهم وآدابهم مثيرة للسخرية. كان مينير يفكك مجموعة من عوائدهم. وفي مجال العلوم الاجتماعية يعدّ اروين غوفمان مؤلفًا مفعما بالفكاهة والمرح، ومعه أيضًا نيغل باري في مجال الأنثربولوجيا.

الرجلين، ونجح أخيرًا في الانفلات منهما وهو يعتقد أنه قال لهما: «اسمحا لي فلدي لحم فوق النار»، غير أن نطقه للجملة كانت تعني لمضيفيه ما يلي: «اسمحا لي فأنا أضاجع الحدّاد» [86]. وتَدين الشهرة الفكاهية لعالِم الإثنولوجيا بازلي لدى قبيلة الدّووايو بالأخص لقصة وصوله إلى فندق في «غاروا»، وهي المدينة الأقرب لأراضيها، والتي لا يكلّون من طلب حكيها لهم. ففي ذلك اليوم، وبعد أن استلم غرفته، طرقت بابه امرأة بدينة تبالغ في التكلّف بالابتسام. تمكن الإثنولوجيُ في الأخير من إخراجها من الغرفة. غير أنها عادت بعد ذلك كي تردد كلماتها الشهوانية خلف الباب: «وكلما أطلقت المرأة نداءها المتغنّج نحوي، كان القوم يطلقون الصرخات ويقهقهون وهم يشدّون أرجلهم بين أيديهم ويتمايلون يمينًا وشمالًا. وقد ساهم هذا الحدث في إقامة علاقة حسنة بيننا» [67].

يرى بيير كلاستر بأن الأساطير -خلف مظهرها الجادّ- تقوم أحيانًا بوظيفة هزلية في صلب الجماعة. ويذكر لذلك أسطورتين لدى هنود «الشّولوبي» في جنوب منطقة «الشّكو» بالباراغواي، تسخر إحداهما من أحد الشامانات والأخرى من فهد. والمفارقة هي أن الشامان رجل ذو سلطة وكائن خطير بامتلاكه لمفاتيح الغيب ولا أحد يستطيع المسّ به، كما أن الفهد وهو حيوان ماكر وخطير وموضع للاحترام، صياد يفرض الاحترام في الغابة الكثيفة. يوضّح بيير كلاستر الأمر «بكون أفراد قبائل الشولوبي يقومون في مستوى الأسطورة بما لا يستطيعون القيام به في الواقع. فلا أحد يضحك من الشامانات الواقعيين أو الفهود الحقيقية لأنها ليست أبدًا مبعثًا للضحك. يتعلّق الأمر إذًا لدى الهنود بالتشكيك في الخوف والاحترام اللذين يثيرهما فيهم الشامان والفهد والكشف عنهما» [1974، 113 وما يليها]. إن كلاستر يرى بُعدا تطهيريًا في تلك الأساطير التي تجسد في نظره ضربًا من «المعرفة المرحة».

كما أن المزحات المتعلقة بالفضلات البشرية وفيرة في العديد من المجتمعات التقليدية، كما هو الأمر لدى قبائل «الهوبّي»، حتى إزاء الأطفال. «حين بلغت الرابعة أو الخامسة من العمر، كان الكل تقريبًا، أي جدّاي وأزواج أخوات أبي وأزواج أخوات الرضاعة يصنعون لي المقالب المفاجئة ويأخذون عضوي بين أيديهم ويهددونني بالإخصاء بذريعة أنهم باغتوني وأنا أضاجع زوجاتهم اللواتي كن عمّات لي. وكانت عماتي تدافعن عني قائلات بأني صديقهن الأعزّ، ويشرن إلى قضيبي ويتظاهرن بأنهن يطلبنه

مني، ويقلن لي: ارمه لنا، وبعيون لامعة يبسطن أيديهن كما لو أنهن يتلقينه مني» [تالايسفا، 1982، 40]. وفي الهند لدى قبيلة «الموريا»، يعيش المراهقون في غرفة نوم مشتركة مختلطة حيث يجربون علاقاتهم الجنسية الأولى. «يتسلى المراهقون باللعب بأعضائهم الحميمة، وإذا ما عَنّ لأحدهم أن يرقص عاريًا خاصة أمام آباء محرمين عليه، يضحك الجمع حتى الانثناء» [إلوين، 1959، 329]. ثمة أيضًا أنواع أخرى من المزحات لديهم «إذ إن أهل الموريا يعجبهم أن يرشّوا بعضهم بعضًا بالمياه الوسخة، وأن يترامؤا بحفنات النمل الأحمر ويتّبعوا خطى شخص خِفيةً لوضع الأيدي الموحلة على وجهه» [329].

بيْد أن انتظار البسمة أو الضحك ليس أمرًا كونيًا، فضحك الطفل أمر تخشاه كثيرًا بعض المعتقدات الدينية لأنّه قد يثير غيرة بني البشر أو الأرواح. فالأفضل ألا ينتبه الناس للطفل كي يتفادى الوقوع تحت تأثير السحر. تلاحظ فرانسواز هيريتيي أوجي أن التحفيز على الضحك أمر غير معتاد كثيرًا في المجتمعات التقليدية الإفريقية. فالطفل الصغير يظل طوال اليوم محمولًا على ظهر أمه أو قريبةٍ لها ولا يُحمل في اليدين إلا نادرًا. علاوة على ذلك، فالعلاقات بين الأطفال والآباء مطبوعة بالاحترام والبعد. فالطفل غالبًا ما يُنظر له باعتباره أحد الأسلاف اختار العودة للحياة، ومن الضروري الحفاظ عليه. فإذا ما هو تُوفّي في سن مبكر، يُعتبر أنه لم يستطع التأقلم مع حياته الجديدة. بيد أن ف. هيريتيي أوجي تذكرنا أيضًا بأن الآباء إذا لم يكونوا يستثيرون ضحك الطفل فإنهم لا يتركونه يبكي» [1987، 65]، إذ تهرع الأم إلى إرضاعه لتهدئة روعه. كما أنها لا تكف عن منحه صوتها بالكلام أو الغناء والدندنة وغير ذلك. وهو نادرًا ما يكون وجهًا لوجه مع الأقارب حتى الوقت الذي يصبح فيه مستقلًا بذاته. فبين سن الثالثة والرابعة، يتحرر الطفل من وجود الأم ويدخل عالم الأطفال الآخرين، وهناك يزدهر الضحك في الألعاب والعلاقات الجسمانية المتعددة. بيد أن الضحك يظل لوقت طويل أمرًا خطرًا. «فالضحك باعتباره علامة انفجارية للحيوية ليس أمرًا مستحبًا. وما يسري على الرضيع يسري على الراشد. والضحك باعتباره شيئًا ملتبسًا يستدعي الشرّ للكائن الضعيف الذي لا يمكنه أن يقاوم الهجمات الغادرة النابعة من الحسد، غير أنه يشير أيضًا للقدرة على العدوان أو المقاومة لدى من يملك مكونات روحانية قوية» [67]. ففي قبائل«الهوْسة» المسلمة بنيجيريا التي وصفها بابا دو كارو، يسود بين الأم وابنها البكر تباعدٌ خاصٌ، بل وبينها وابنها الثاني، بحيث يتفادى

أحدهما الآخر. فالأم يحرّم عليها طقوسيًا أن تنظر إليه أو تلمسه. بل من اللازم التظاهر بإلزامها بإرضاعه. فهي يجب عليها ولوقت طويل أن «تحس بالعار من ابنها» [سميث، 1954]، وهو عارٌ مفتعل طبعًا يتمثل أولًا في التلاعب بالقوى الخفية الميالة إلى الغيرة من الأحياء. في هذا السياق، فإن التواطؤ الذي يؤدي إليه الضحك أو البسمة يكون خطيرًا إذ يثير انتباه القوى الخفية التي تكون دومًا حاضرة.

وقبائل «الإنويت» بالقطب الشمالي مشهورة بميلها للضحك من غير عنف. فإحدى مؤسساتها الاجتماعية المعبرة عن ذلك تتمثل في نزال ثنائي بالضحك بين شخصين متنازعين [إيشبرغ، 2010، 324 وما يليها].

وبما أن هذا المجتمع في الشمال الكبير لا يُعرف له قائد فإن القرية بكاملها تحضر للمناوشات وتصدر الحكم على المنجزات. ورقصة الطبل تتم بالموسيقى والأهازيج وتتطلب إيماءات وتصرفات جسمانية غالبًا ما تكون مفخّمة وغريبة. الأمر يتعلق بفن يستعرض نفسه إما في شكل فرجة خلال الاحتفالات والأعياد، وإما بحلّ نزاعٍ ما تحت أنظار الجماعة. وهكذا يتواجه الرجلان بالحركات المهدّدة من غير أن يقوما بذلك فعلًا، ويتبادلان التهم ويكسران قواعد الآداب من خلال تماسهما الجسماني وإيماءاتهما العدوانية الهادفة إلى النيل من همّة الخصم وكلامهما الذي يسعى إلى إثارة الضحك. أما الجماعة فتقوم بتشجيع المبارزة بالضحك. فهي الحَكَم في النزاع. وقد يحدث أن يفقد أحد المتنازلين ماء الوجه في هذه المنازلة فيعمد إلى هجر القرية. بيد أن الحل المعتاد يكون في الصلح بين الخصمين ما إن يتبدّد التوتر بالمُزاح والرقص. يشارك الجمع بأتمّه في هذا التطهير إذ إن القصص العائلية أو الشخصية تُحكى لكن دوما باعتدال. فإذا ما جاوز الحدود أحد طرفي النزاع يقمعه المتجمهرون حولهما [1999، 217 وما يليها]. يبيّن م. ثيرّيان [199، 217 وما يليها] أيضًا قوة «حملات التندُّر» أو الخوف من أن يقوم شخص محترم بتعليق مؤسف، فالضحك يكون هنا أيضًا أداة تعزيز للأعراف ومعايير الانسجام في الرابط الاجتماعي.

وفي أمريكا الشمالية في القرن الثامن عشر، كانت قبائل هندية وصفها الأب «لافيتو» تسعى لتفادي التوتر بين عدد من الأفراد، وذلك بدعوتهم إلى مأدبات يشرعون خلالها في مبارزة بالأدلة لإفحام الخصم. وكذلك الأمر في الأعياد والحفلات، يُختار بعض المحاربين لكي يتلقوا ضحكات الجماعة الموجّهة لهم، بحيث يتم التهكم منهم بدقة لكن من غير أن تُعتبر تلك

الألفاظ جارحة أو مهينة، بالرغم من أن البعض يستغل الأمر لتصفية حساباته معهم. هنا أيضًا تتبدّد النزاعات بالضحك.

الفكاهة اليهودية

إن دراسة المدراش والتلمود تفرض ما يسميه ماك ألان واكنين «تلاوة بالضحكات» [1994]، لأنها تنكر كل حقيقة وكل خضوع إزاء القراءة التي ستحول الرب إلى صنم، بحيث إنها تخبك لعبًا على اللغة يدعو إلى النقاش مع الناس الآخرين. تنبع الفكاهة اليهودية من تلك المسافة الدائمة مع الذات والنصوص الدينية. فـ«فوريم»، أو عيد الفور، في التقليد اليهودي عبارة عن وقت للتسلية والمساخر وتعليق بعض المحرمات. فهو يوم للمرح والحبور مصحوب بالرقص والأهازيج والدعابات تخليدًا لنصر اليهود على هامان. وفيه يباح حتى السكر والتنكر بملابس الجنس الآخر تعبيرًا عن الفرح بعد أن استطاعت إستير أن تحبط مشروع إبادة الشعب اليهودي الذي كان هامان قد حاكه لهم.

تتّسم الفكاهة اليهودية بأشكال عديدة اجتماعية وثقافية [رابينوفيتش، 2002، 16]. يقول ج. ستورا ساندور: «الأمر يتعلق دومًا بالعدوان الذي يوجهه المرء نحو نفسه، كما لو أن اليهودي ينزع من بين أيدي مضطهده عدوانيته الخطرة ويوجّهها نحو صدره قائلًا: أنا أتقن فعل ذلك أفضل منك» [1984، 300]. إنه يتلاعب بالتنكيد وبالمحرمات ويضحك منها، ويتغذّى منها من غير أن يعطلها. وذلك شكل من أشكال الدفاع عن النفس حتى لو كان المرء على وشك البكاء. فالفكاهة تندرج في التواطؤ وتقدّم بذلك درسًا في الحياة وتوصية ضمنية. وهي تتخذ هدفًا لها عيوب «الجماعة» وأخطاءها الصغيرة حتى لو نهلت هي نفسها من القوالب الجاهزة فقط لكي تضحك منها. لا يتعلق الأمر هنا بإصلاح الأخلاق والعوائد أو بإعادة النظر في قيم الرابط الاجتماعي، وإنما بتقرير بعض التوترات التي لا يمكن تِفاديها عبر البسمة. «تكون الفكاهة اليهودية في إحالتها لتقاليد الفكاهة لدى اليهود محمَّلة بإيمانٍ بالخليقة التي لا تخرق أبدًا القانون لكنها تتلاعب بحدوده، وتلعب على الفاصل بين الحرام والحلال والطاهر والدنس» [الوتروين، 2009، 98]. يذكّر ف. مالكا بأن الديانة اليهودية عاشت فترة كالحة بعد هدم معبد القدس على يد الجيوش الرومانية، وأن الشعب اليهودي من غير وطن لم يبق له غير الدراسة والتعبّد. لكن شيوخ التلمود

سوف يبادرون إلى الشروع في العمل بمستملحة أو نادرة أو طرفة أو أي شكل من أشكال التسلية لكي يخلقوا تباعدًا مع وضعية المحنة [مالكا، 2008، 14 وما يليها].

ومع أن الله غائب أو موضوع لشك جذري، فإنه لم يكف عن الإقامة في الضمائر اليهودية حتى تتم السخرية منه بطريقة لطيفة، والقصص المضحكة تعبير ناصع عن ذلك. فهذا الاستدعاء المنتظم للرب بخصوص العدوان الذي عانى منه اليهود، يقرّبه من عباده ويؤنسنه ويجعله قابلًا للحوار وفي متناول الناس. إن قلب معادلة المقدس والدنيوي والعلاقة المأزومة للإنساني مع الإلهي، والسخرية الذاتية من الله أو من الإنسان، وهجاء الشخص لنفسه وجماعته، هي عناصر تُشكّل صلب الفكاهة اليهودية. يقول المخرج الأمريكي وودي ألان: «لا أدري إن كان الله موجودًا، لكنه إذا كان موجودًا، فأتمنى أن يكون له في ذلك عذر جيد». ثمة في التلمود جدل حاد بين الأحبار عن تفوق الشرع اليهودي أو شرع الله. فحين يعلن هذا الأخير عن إرادته في المشاركة في الجدل يُقضى بذريعة أن الشرع يفوق كلمته الإلهية. وتراه يضحك وهو يتندّر بكون «أبنائه قد فازوا عليه». ثمة مثلٌ لدى اليهود اليديشيين لا يخشى من العقاب: «ربّ إنك اصطفيتنا من بين الشعوب، فلماذا اخترت اليهود بالضبط؟»، هذا ما يقوله رجل اختار أن يتقدم للانتخابات في مقابل الرب. وحين طُلب منه برنامجه ردّ قائلًا: برنامج؟ مَن بحاجة لبرنامج؟ سأترشح ضد نتائجه. أحيانًا تأخذ القصة نبرة خائبة وقريبة من الكآبة: «نحن على خطأ بالقول بأننا نؤمن بإله قاس وبلا رحمة. الأمر ليس صحيحًا. نحن نعرف أن الله ليس مجرّدًا من الرأفة. فله بعض لحظات الشرود مثل كل الكائنات، وأحيانًا ينسى كائنًا بشريًا فتكون له بذلك الحياة السعيدة» [غاري، 1967، 48]. الفكاهة تكون دومًا متأرجحة على حدّ الموسى بين الألم والضحك. يتساءل إسحاق بابل -وهو يشير إلى حركات استئصال اليهود في روسيا القيصرية- عن طيش الرب: «ألم يكن خطأ من الرب أن يوطّن اليهود بروسيا كي يُعذَّبوا فيها كما في الجحيم. ما السيئ في الأمر لو أن اليهود عاشوا في سويسرا، حيث كانت ستحيط بهم البحيرات الرائعة وهواء الجبل والفرنسيون فقط؟ الناس كلهم يمكنهم أن يقعوا في الخطأ حتى الرب نفسه» [بابل، 1967، 35]. الفكاهة اليهودية لا يمكن فهمها إذًا من غير ظلال المأساة التي تصاحبها.

الكلمات تواسي، ويمكن اللعب بها بسهولة أكبر من عناد العالم.

والضحك طريقة للمواجهة، ولعدم غض البصر عن الواقع المنفلت، بل مواجهته بحرّيةٍ لا حدود لها. الإنسان حتى حينما يكون أمام أسوأ الأمور يظل سيّد المعنى. والفكاهة وسيلة لا يمكن تجنبها لإعادة تحديد وضعية ما حتى ولو كانت مأساوية. والمضطهدون وهم يضحكون من الكارثة التي حلّت بهم يستعيدون التحكّم في وضعيتهم، وينقذون كرامتهم بحيث يكونون أول من يضحك من مصيرهم. «فعبارة سلاح الدفاع عبارة وجيهة جدًّا [...] إنها عدوان يوجه رمحه للداخل عوض أن يستهدف الخارج [...]. فالفكاهة اليهودية فيها من الماسوشية بقدر ما فيها من العدوانية [...] وهذا الشكل من الفكاهة الذي يمكننا أن نسميه سخرية ذاتية [...] هو عبارة عن هزيمة حقّة يتم تحويلها إلى نصر زائف» [ستورا ساندور، 1984، 199-201]. إن من يعرف كيف يضحك من نفسه يعطّل مفعول العنف الممكن لدى من يحيطون به، خصوصًا إذا مارس موهبته ضد نفسه. ولطافة اليأس توكيد للنرجسية، فهي «صلابة الأنا التي تؤكد نفسها في شكل انتصار. فالأنا ترفض أن يتمّ المساس بها، وأن تُفرض عليها المعاناة من الوقائع الخارجية، وترفض القبول بأن صدمات العالم الخارجي تستطيع المساس بها. بل أكثر من ذلك فهي تبرز أن تلك الصدمات يمكن أن تكون لها فرصة للذة» [فرويد، 1930، 402]. تستدعي الفكاهة اليهودية الضحك في ما وراء الحدود، فهو يصير كونيًّا، ويتجذّر في أنثربولوجيا يمكن أن تمس الناس كافة؛ خاصة أن في هذه النكت والطرائف ليس الآخر هو من يُستهدَف وإنما الذات، أي ذات من يحكي القصة أو الطُّرفة هو وجماعته[1].

الموت المرح

الضحك يزدري عادة سلطة الموت، بيد أن هذه الأخيرة تذكّر بسخرية أنها تملك دومًا الكلمة الأخيرة. وأحدهما كما الآخر يرتبطان بهشاشة الشرط البشري ومعه بفرحة أن يحس المرء نفسه ما زال على قيد الحياة. فالضحك

---

(1) إن هذا الشكل من الضحك من الذات قد كان موضوع تحليل لميدلتون (1959) لدى السكان السود في أمريكا في الخمسينيات. فالضحك من النفس كان طريقة لكيلا يخضع المرء لهجمات الأحكام المسبقة المحيطة به، ولكي يأخذها بشكل ساخر لحسابه الخاص. هذه الفكاهة تعزز أواصر الجماعة. وقد كتب السوسيولوجي و. أ. ب. دوبوا عن السود الأمريكيين: «هذا العرق يملك أفضل هبة من الله، أي الضحك [...]. فإذا رغبتم في سماع الناس يضحكون، روحوا لغينيا أو لبلاك بوت ومونيجر تاون وهارلم [...]. إنهم أشبه بأناس خارقي القوة يجلسون بكسل في النواحي ويضجّون بالضحك وهم يتأملون الحضارة» [ضمن: ميردال، 1962، 1431].

ليس هو الممات بعدُ. يذكر هيرودوت قومًا من التراقيين يتصرفون بشكل غريب لحظة الولادة والموت: «حين يولد ولد، يأسى الناس الجالسون حوله للمصائب التي ستلمّ به منذ ولادته، مُعدّدين جميع المآسي البشرية. وحين يموت أحدهم، يدفنونه وهم يحفّونه بالدُّعابات والمُتع، بحيث يعتبرون أنه قد أفلت من العديد من الشرور وسيعيش سعادة كاملة» [هيرودوت، 1946، 20]. إنه من دون شك شكل من أشكال دزء الشر قصد حماية الطفل من الآفات، وإبعاده عن غيرة الآلهة.

يذكّر ريناخ بأن العديد من المراسيم الجنائزية أو القربانية في ما قبل التاريخ تستدعي الضحك. فالنساء الثراسيات في بلاد اليونان يَمِتْن وهن يضحكن على قبور أزواجهن المتوفين. والعجزة يضحكون لحظة إعدامهم، كما يضحك الحاضرون خلال مراسيم دفن أقاربهم. «الناس يضحكون ويمرحون لأن هذه التظاهرات البهيجة تيسّر على الشخص المتوفّى، كما على الضحية القابلة لمصيرها كقربان، العبور للحياة الجديدة حيث العذاب والحزن لا مجال له فيها» [ريناخ، 1912]. ثمة أصل اشتقاقي للضحك التهكمي[1] يرى أن هذه الصفة تحيل إلى جزيرة سازدون غير بعيد عن قرطاج، حيث العوائد هناك تجعل العجائز فوق السبعين عامًا، الذين يُحكم عليهم بالقتل، يتقاسمون ضحك قاتليهم. ويجعل آخرون مصدر الصفة تلك نبتة من سردينيا تثير تشنجًا أليمًا في الوجه. إنه ضحك مسموم وجامد وينبئ بالاندثار. ويرى ريناخ أن الضحك في نهاية المطاف لحظة يعلن التجرد منها عن حياة جديدة.

وفي التقاليد القروية لجزيرة سردينيا ثمة لحظة يتداخل فيها الضحك والموت خلال المراسيم الجنائزية. و«الكونتراتّيتو/ الموقف المناقض» هو منفتح شعائري يترك فيه الأسى أخيرًا المكان للنزاع والاستهزاء بالميت وبعائلته. فلقد توفيت فتاة غير أن عائلتها لم تستوعب الحدث لأنها كانت تعاملها برفق وتغذيها بأفضل الأطعمة... فقام الخصوم بتحويل تلك المزاعم إلى سخرية بحيث تساءلوا بأنها لو كانت كذلك ما كانت لتموت في عزّ شبابها. فإذا كانت الشكوى الجنائزية تلح على أفضال الميتة ومزاياها، «فثمة دومًا -كما تقول كلارا غالّيني- ردود تكون مستعدة للتذكير بالمرة التي سرق منها خنزير يدرّ الحليب، والمرة التي بوغتت فيها وهي في وضعية غير محتشمة». وخلال السهرات أو المأدبات الجنائزية في حضرة الميت، لا يخشى الأقرباء من

(1) Le rire sardonique.

تبادل الدعابات. فأحيانًا تتدخل امرأة مُبسطة لإثارة ضحك الحاضرين من خلال بعض الدعابات أو الحركات الماجنة [غالّيني، 1988، 36]. إنها طريقة للتخفيف من الألم بالتخفيف من المديح الموجه للميت كي لا يتحول المأتم إلى مأساة ويظل معتدلًا، وهو أيضًا تذكير بديمومة الرابط الاجتماعي من خلال تقاسم ضحك يشدّ أزر الجماعة بالرغم من ذلك الفقدان.

ومن باب التجربة المشتركة فإن الضحك ينبثق دومًا خلال المأدبة التي يتناول فيها الناس الطعام بشكل مشترك بعد مراسيم الدّفن. وما أن تُقام تلك المراسيم حتى تكون الإلزامات الأخلاقية إزاء الميت قد احتُرمت. فكل شيء يخضع لنظام الأمور، إذ إن الأسى إذا كان موجودًا فالحياة تظل مستمرة بالرغم من كل شيء. الضحك في هذا السياق توكيد للحيوية وقوة تشير إلى أن الموت لم ينتصر بعد رغم أنه قد جرف معه ضحية أولى. إنها لياقة أخيرة تُمارس إزاء فقدان قريب، وهي لياقة تؤكد قوة الرباط الاجتماعي بما يشكل مظهره الأبرز، أي الضيافة وتقاسم الطعام والشراب. يشير أ. فان جنيب إلى بعض العوائد في فرنسا القديمة لها علاقة بما أشرنا له، ويذكر أيضًا بعضَ المؤلفين ذوي المنزع الأخلاقي الذين يتمردون ضدّ وجود الضحك في ظروف تكون بحسبهم منذورة فقط للأسى. «تؤكد الإثنوغرافيا المقارنة أن الفرح ووفرة الأطعمة والإفراط في المأكل والمشرب هي أمور عادية في مثل هذه المأدبات، لا لأن الناس قد انتهت من عمل شاق ولكن أيضًا لأن الشعائر، إذا ما تمَّ القيام بها بطريقة مُرضية، تجعل مصير الشخص المتوفى مضمونًا في الآخرة. فهو لن يتعرض لمكروه، والباقون على قيد الحياة ليس عليهم أن يقلقوا عليه» [فان جنيب، 1998، 665].

وحسب فلاغ، تنص التقاليد في بلاد القبائل الجزائرية على أن الناس لا تدفن ميتًا إلا بعد انطلاق أولى ضحكات الحاضرين جماعةً. فذلك يكون علامة على أن الحياة تستعيد حقوقها بعد أن تمّ تعليق ذلك لفترة. فالميت لم يترك الأسى واليأس فقط وراءه، بل يترك أيضًا ذكريات مرحة وأحيانًا مسلّية. ففي منطقة تيزي أوزو قرب جبال جرجرة، يرى عليّ رشام -في مداخلة شخصية- أن ضحكات الجمع تعمل على التخفيف من حداد عَائلة الميت ومساعدتها على مجاوزة المحنة. ففي الماضي -حسب ما يتذكر- كان الكفن يخرج من البيت في اتجاه المقبرة مصحوبًا بزغاريد النساء، بإحساس عارم بأن الميت وهو يترك هذه الدنيا الفانية سيُستقبل بالفرح والحبور نفسه في الآخرة.

وبالمكسيك، يكون عيد الموتى مُشبعًا بالمرح، فهو يستدعي الموتى في أنشطة الحياة اليومية. وهكذا يضاعف الحلوانيون من صنع الجماجم بعجين الفواكه وبالكعكات وغيرها مما لذّ وطاب من الحلويات، من قَبيل «خبز الموتى» الذي يُهدى للموتى ويوضع على قبورهم. وفي كل مكان، تقام المنصات في المدارس والإدارات والمتاحف والجامعات بصور ضاحكة لهياكل عظمية توضع في مشاهد. وهكذا يحتفل الناس ويتناولون الخمور ويتقاسمون الطعام ويمارسون الجنس ويقودون السيارات التي تحمل منشأةً في شكل هيكلٍ عظميٍ تُعطي الدرس لأطفال في صورة هياكل عظمية أيضًا، في حين يدخل قط في شكل هيكل عظمي رأسه من فتحة باب القسم. كما يتناول الناس الحلويات والحلوى في شكل رؤوس موتى من البلاستيك أو الثوب، ويمنحون الأطفال لعبًا في شكل أكفان.

إن هذه السياقات المختلفة تشير إلى بُعدٍ يكون غالبًا درءًا لشرور الضحك، وانفتاحًا له على العالم لأنه يبعث الحياة والسير الحسن للعالم، إذ إنّه ضحك يذكّر بأن الموت لا تكون له الكلمة الأخيرة، فهو علامة للأمل والتجدُّد والانبعاث.

ضحك الديانات

الدين لا يتوافق مبدئيًا مع الفكاهة باستثناء الديانة اليهودية، كما سبق أن حلّلنا ذلك. ومع أن الدين لم تعذ له إرادة توكيد الحقيقة، فهو ما زال ينفّر من الضحك. والمسيحية أبعد ما تكون عن الضحك السائد في التقاليد العبرانية، كما يذكّر بذلك جورج مينوا: «بما أن المسيحية وريثة العالم العبراني، كان من الممكن أن ترث عنه الحس الفكاهي الذي استوطن تمامًا أختها التوأم، أي الديانة اليهودية. فهذه الأخيرة متآلفة جدًا مع الرب، بحيث يمكن أن يسير الأمر حتى مستملحة وودي ألان القائلة: «الله غير موجود، لكننا شعبه المختار!». إن هذا النوع من المَزحة لا يمكن أن نتصور حدوثه في الديانة المسيحية، التي يقف سيف الكفر والمروق على رأس كل من يعنّ له التندر والهُزء من الربوبية. فلا أحد له الحق في الهُزء من الله» [مينوا، 2000، 105-106]. ولقد ذكرنا سابقًا مثالب الضحك في تاريخ مجتمعاتنا، خاصة في علاقتها بالمسيحية.

كيف يمكن الضحك من الدين من غير أن يسقط المرء في الدنس في نظر

المؤمنين؟ يتحدث الفيلسوف الفرنسي باسكال عن ذلك في الرسالة الحادية عشرة من كتابه [الجهويات]، حين يهاجم اليسوعي أنطوان إسكوبار، وما كتبه بهذا الصدد لا يخلو من صدى معاصر: «في الحقيقة يا آبائي الرهبان، ثمة فرق بين الضحك من الدين والضحك ممن يدنسونه بآرائهم الغريبة. فمن باب الكفر المس بالحقائق التي كشف لنا عنها الروح القدس، لكن من باب الكفر أيضًا أن يخلو ذهن الإنسان من المقت للأمور الزائفة التي يفرضها عقل الإنسان على تلك الحقائق» [1966، 216].

يُذكّر جاك شميدت بقوةِ الفكاهةِ في المجتمعات العربية. فليس ثمة من محرمات «بحيث إن الدين أيضًا يغدو موضوعا للضحك، أو بالأدق أولئك فيه الذين تتمثل مهمتهم في حمايته والحفاظ عليه وضمان ازدهاره وانتشاره باحترام تام للديانات الأخرى. فالفقهاء والعلماء لا ينفلتون أكثر من الآخرين من قريحة معاصريهم في التندّر» [2005، 9]. والإسلام لا يحرم الضحك ولا الدعابة، غير أنه يظل محترسًا من الكلام الفاحش والبذيء.

فإذا كانت المجتمعات الإسلامية قد عرفت أشكالًا عديدة من الفكاهة في الحياة اليومية، فبالمقابل لا أحد قادر على التهكم من النبي أو الله. وهذا الكلام ما زال في صرامته ساريًا في الإسلام الأصولي. فالأصولية تستدعي بيعة تامة للعقيدة، والفكاهة سلاح خطير لأنها تؤدي إلى مسافة للتفكير وإلى قرب عاطفي مع الألوهة. «حيثما يعيش الناس وتتلاقى عوالم مختلفة من الدلالة، يكون الهزل ممكنًا، فهو لا يُستبعد إلا في العوالم المتراصّة الصرح» [كوكس، 1971، 185]. الأصولية الدينية تخصيبٌ مطلق للرابط الاجتماعي ولمظاهره بالخطاب الذي يُعزى لله من لدن ممثليه، وتنظيم كلياني يضفي الكلية على العالم. والمؤمن الممتزج بإيمانه والمتحلّل فيه لا يكون في وضع يسمح له بالضحك منه. ففي مجتمعاتنا الديمقراطية والدّهرية، تفرض حرية التعبير نفسها، بحيث لا تحتمل أي حظيرة محمية، والدين من زمان ظلّ موضوعًا للفكاهة. يقول الرسام الفكاهي بيير كرول: «ألّا نصدم الآخرين أبدًا؟ أقبل بذلك. لكن، لكيلا نصدم أي واحدة من الديانات التوحيدية الثلاث، عليَّ ألّا أشتغل يوم الجمعة كي لا أغضب المسلمين، والسبت كي لا أثير حفيظة اليهود، والأحد كي لا أغضب المسيحيين» [ضمن: أنطوان وجوان لامبير، 2011، 131].

ضحك الإرهاب

ألّا يكون الضحك كونيًا في عناصره التي تثيره، هو ما توضّح بالأخص في المظاهرات التي قام بها عدد كبير من المسلمين في الشوارع في 2005، عشية نشر صحيفة دنماركية لاثني عشر رسمًا فكاهيًا عن النبي نُعتت مباشرة بأنها كاريكاتيرية، في الوقت الذي كانت فيه تلك الرسوم تهدف إلى إدانة استغلال المتطرفين الدينيين لصورته، وهم الذين أبانوا عن ردود فعل يعرفها الكل، مما نجم عنه أكثر من مئة قتيل في العديد من البلدان، وتحطيم الكنائس وتخريب السفارات. لقد اعتُبرت تلك الرسوم مروقًا ومسًا بالإسلام حتى في بلدان لا تعترف بذلك. وقد كتب ف. بويستْفلوغ بهذا الصدد، من وجهة نظر أخلاق مسيحية لا يمكن للراديكالية الإسلامية أن تفهمها: «إن أسوأ كاريكاتير أخلاقي لله، الأكثر نكرانًا للدين والذي يشوهه فعلًا، وهو ما لا يبرره شيء حتى الصور الكاريكاتيرية الأسوأ لله، هو أن يقتل المرء الإنسان الذي خلقه الله على صورته». ومع ذلك، وكما ذكّر بذلك العديد من الملاحظين، يوجد الكاريكاتير في العديد من الصحف العربية الإسلامية، غير أنه يستهدف إسرائيل باسم الدفاع عن الشعب الفلسطيني بحيث يتم غالبًا تحويل نقد سياسة دولة ما نحو معاداة السامية [بويستْفلوغ، 2006، 61][1]. لقد تعرض المسيح مرات عديدة إلى التصوير الكاريكاتيري من غير أن يحس أحد بالمهانة. فالرسوم الهجائية لا يمكنها أن تمس الله إذا كنا مقتنعين بجبروته وبرحمته، فهي لا تمس غير الحساسيات الفردية، وخاصة منها حساسية الأصوليات التي تزعم أنها «تحمي» الله أفضل مما يمكنه أن يحمي نفسه. فالأصولية تضع مزلاجًا يسجن الضحك ويرى فيه مطلقًا شتيمة بالنظر إلى الصرامة التي يلزم أن تتم بها العلاقة مع الله.

من جهة أخرى، ومن منظور القيم الغربية، ينبني الهجوم على صحفيي جريدة «شارلي إيبدو» بباريس في السابع من يناير 2015 على منطق مغاير. فهو لا يقوم على الردّ وعلى البرهنة والجدل أو الفكاهة وإنما على القتل. ففي ذلك اليوم، قام قتلة متعصبون بالدخول إلى مقر الجريدة وأبادوا أحد عشر شخصًا كانوا يشاركون في اجتماع هيئة التحرير. ثم علاوة على ذلك قتلوا شرطيًا في الشارع. وفي العدد الذي صدر بعد المجزرة، رسم «لوز» على غلاف الجريدة النبي وهو يمسك بورقة كُتب عليها «أنا شارلي» ومؤكدًا

(1) هذا الاختزال يبدو بعيدًا عن الحقيقة، فالكاريكاتير الاجتماعي والسياسي في العالم العربي لا ينحصر في تصوير الصراع الفلسطيني الإسرائيلي (المترجم).

«لقد تمّ غفران كل شيء». وقام الرسام الكاريكاتيري «بلانتو» باستنكار تحريم تصوير نبي الإسلام ورسم وجه النبي مُزدفا إياه بالجملة المستنسخة باستمرار: «لا يلزمني رسم محمد». وفي العالم بأسره ارتفعت أصوات عديدة منددة باللاتسامح بنبرة مُرّة أو انتقادية، والعديد من الرسوم اختارت فكاهة كئيبة منفتحة أكثر على البسمة لا على الضحك، لتوكيد التضامن مع مجموعة شارلي إيبدو. وثمة رسم يؤكد أن «الله فكاهة». وثمة رسم آخر يقول على لسان النبي: «أنا، كانت رسومك تضحكني». ويؤكد آخرون أن «الله أكبر وأعظم من أن يدافع عن نبيه لوحده»، فيما نرى في رسم آخر رجلًا راكعًا يحمل قلمه كما لو كان سلاحًا يقول: «لنستعملْ ضد الهمجية أسلحة الضحك الشامل». ويهاجم رسام آخر الجهاديين بشكل أكثر مباشرة وهم يتلون القرآن وثيابهم ملطخة بدماء القتلى: «يا للهول، إننا نفهم الأمور أكثر بالرسوم». هكذا يعارض القلم أسلحة الكلاشنكوف كي يُحولها إلى مصدر للضحك [لاهانش، 2017، 109 وما يليها]. يندرج التكريم الذي حظي به أعضاء هيئة تحرير «شارلي إيبدو» ذلك اليوم، في سياق حساسيتهم، كاستمرار لعملهم. فحتى بعد مقتلهم يظل ضحكهم يتحدى القتلة. لا دموع تُذرف ولو أن ثمة حزنًا طفيفًا يغشى الرسوم، أو بالأحرى ثمة ردّ سريع بالمثل بطريقة فكاهية تُمكّن من استمرار المعركة ضد الأصوليين الدينيين.

المُنبسط

المبسط (stricker)[1]: هو نوع من أنواع المهرجين، واسم أطلقه الأنثربولوجيون الأنجلوسكسونيون على الشخص المضحك. إنه شخص يخلق التشويش في صلب العلاقات الاجتماعية حتى الأكثر جديّة منها، ويعبر الحدود من غير اهتمام بأن يصدم الآخرين. وهو شخص لا يحترم أحدًا ولا حتى المؤسسات الأقدس، ويستغل عدم تعرضه للعقاب ليفكّك بداهات جماعته. فهو يمزج المحاكاة الساخرة بالاحتفالات الأكثر صرامة. إنه يجسد ضربًا من العلاج بالضحك، ويظل يتحكم في سخريته وعيوبه، بحيث يكون نقطة تثبيت للهزء والتمرّد ويمنعها في الأخير من الشيوع في أمكنة أبعد من ذلك. كما أنه يجسّد ذلك المسعى لخرق القواعد بالحبكة الأخلاقية التي تغلّف الجماعة. وهو حاضر في مجمل الثقافات الهندية

(1) اشتق الأنثربولوجيون هذه الاسم من الكلمة الفرنسية triche التي تعني فعل الغشّ.

الأمريكية الشمالية. فلدى قبائل «الهوتي» نراه يستعمل المجون ويقوم بحركات ملتبسة حتى على مذابح القرابين. «يمنح عمل المُبسط الفرصة السانحة للناس للتندّر بالآخرين، وعقابهم على سلوكهم السيئ بل حتى الانتقام منهم. فالمبسط بإمكانه التلفّظ بكل شيء والقيام بأي شيء، ويخرج من ذلك سالمًا لأن وظيفته كانت مقدسة؛ لهذا كانوا يستغلون الفرصة للهزء من المسيحيين [...]. لكني كنت أستمتع أيضًا بالتفكُّه بأجدادي، وخاصة العجزة الذين قاموا بالمقالب الساخرة حين كنت صبيًّا. فقد كنت أهدّدهم بمضاجعة نسائهم، وأرمي بهم في الثلج بل أمرغهم أحيانًا في الوحل، وهو ما كان يمزق ثيابهم»، ذلك ما يتذكّره الدون ك. تالايسيفا في مجتمع «الهوبي». إنه يشهد على تفكيره في دوره في الجماعة وعلى لعبه الذي كان يقوده إلى متطلبات شعائرية معينة. وطابعه الاستثنائي في ثقافات ذات طابع جماعي وحريصة على التقاليد، يفصح عن اعتراف الجماعة بهذه الشخصيات التي يندرج تهريجها في عالم مُشبع الروحانية.

وبما أنه تلقى تعليمه في المحمية الهندية على يد الإدارة الأمريكية، فقد كان حساسًا بالفارق الثقافي الذي يثير عداوة البيض للفكاهة، التي تعتبر بذيئة لدى قبائل «الهوتي». فخلال لقاء شعائري بين المنبسطين كان القصد منه بلورة رقصة جديدة، اقترح أحد الرجال طلب معونة امرأة عجوز للقيام بحركات وأوضاع جنسية. لكن إذا ما رفضت النساء، فسيقومون باستعمال حمار للعب الدور وإثارة الضحك بذلك. «كنت متفقا على أن ذلك فكرة جيدة، على أن يكون ناظر المدرسة حاضرًا. وحكيت لهم أنني سمعت أن مُبسطًا لجأ مرة إلى كلب ليلعب الدور نفسه في الساحة وأن البيض زجّوا به في السجن» [251]. وهو يتحدث بعد ذلك عن حفلٍ يشكّل طقسًا للاستسقاء ويهدف إلى استدرار المطر. هكذا قامت امرأة عجوز هندية بتحدي المُبسطين في عدة اختبارات ربحتها كلها. وهكذا أيضًا أضحوا يخضعون لما يتطلبه ذلك من أداء الثمن. ثم يأتي الوقت الذي تطلب فيه منهم أن ينزعوا ستراتهم، فينفجر الجمع بالضحك؛ غير أن الدون ك. تالايسيفا يعرف أن هذه الدعابات لا تحظى كلها باستحسان موظفي الحكومة. أدار وجهه واكتشف أن ناظر المدرسة يوجد بين الحاضرين. وهمس في أذن المرأة العجوز: «توقفي، الناظر موجود، وهو يبدو مستاءً»، فصرخت العجوز: «هذا الأبيض اللعين ليس عليه إلا أن يبقى في عقر داره إذا لم يستحمل ما يرى» [275]. فنزعت برغم ذلك وزرتها. وتوبعت الألعاب في أشكال ملطَّفة. ثم إن العجوز اقترحت مسابقة في العدو للمُبسطين الشباب، بحيث إذا

ما هي خسرت، سيكون عليهم مضاجعتها. وطبعًا ربح الفتيان المسابقة بسهولة، فأخذوا المرأة العجوز نحو أبسطة جلود الخرفان. كان الدون ك. تالايسيفا أول من تمدّد فوقها تحت ضحكات الجمهور، غير أنه أبصر بناظر المدرسة يتسلّل بين الحشد لحضور المشهد: «سأروح كي أجعل هذا الأبيض يرى ما لم يره أبدًا». رحت نحوه وسلمت عليه وقلت له بلغة «الهوبّي»: إذًا، أيها الأبيض، تريد أن ترى ما سيحدث؟ لقد بدّدتَ أدعيتنا وربما لن تدرّ علينا السماء بالمطر. أنت ترى ما نقوم به أمرًا فاحشًا، لكن كل هذا لدينا له معنى مقدّس، فتلك المرأة العجوز تمثل عذراء الذُّرة، لهذا علينا إخصابها كي يتزايد محصولنا من الذُّرة ولكي يعيش شعبنا في رخاء. لو كان الأمر شرًّا ما كنا لنقوم به. يبدو عليك أنك شخص متعلم، لكن عليك الرجوع لصفوف المدرسة كي تتعلم أكثرعن حياة قبائل الهوبّي» [259]. وهكذا حاول الرجل وهو منسحق القلب أن يكون في المستوى فمنحه نصف دولار كي يقتني به التبغ للجماعة.

أما هنود السهول، فالُمبسط لديهم يكسر المحرمات الجنسية ويبالغ في المجون. إنه يجسد فتنة الفوضى الموجودة في كل بشر، ومتعة إدخال المفارقات الغريبة في قلب المواضعات الاجتماعية الأكثر رسوخًا، وخلخلة التراتبية الاجتماعية. كما أنّه يذكّر بنسبية القيم المشتركة والاعتباطية التي تفرض نفسها في نهاية المطاف في السلوك والتصرّفات الأكثر حميمية والأكثر مثارًا للاحترام. وهو يبيّن أن من المباح محوها ضربة واحدة وبضحكة واحدة. فعدم احترامه لأي شيء يكون سلوكًا من غير تنازل. والمبسط من قبائل النباخو الهندية لا يخشى الهُزء من المراسيم الأقدس بالكشف عن الألاعيب المستعملة فيها وبفرض غرابته خلالها. فالضحك الذي يشطب للحظة المعتقدات الدينية الأكثر رسوخًا لا يقوم بإنكارها، بل هو مصدر لتجدّدها ولإعادة بث حركة الطاقة الجماعية فيها. وهو بممارسة الفوضى يخلق النظام ويبدّد التوتّر والنزاع ويحرر المتخيّل بالحرية التامة التي يبيحها لنفسه. إنه شخصية ملتبسة يعسر الإمساك بها. يقول جورج بالانديه: «يظل الالتباس حاضرًا في كل شيء حتى في الأحاسيس التي يثيرها تجاهه. فثمة من جهة التقدير والعاطفة، ومن الجهة الأخرى الحقد والخوف الذي يقود إلى تهدئته بالهبات» [1980، 66]. وبما أنه شخص في المنزلة بين المنزلتين وذو اعتبار اجتماعي، فإننا لا نعرف من أين نمسكه بين الجد والهزل والمقدس والدنيوي، إذ إن هذه المنزلة الدائمة تجعله شخصًا لا يمكن البتّ به. «إنه لا يعرف لا الخير ولا الشر، غير أنه مسؤول عن الخير

كما عن الشر. وهو لا يعرف القيم الاجتماعية أو الأخلاقية، ومع ذلك فكل القيم تتولّد عن أفعاله» [ضمن: يونغ، كاريني ورادان، 1958، 8].

المُبسط إذًا صورة للتفكيك اللهْواني، ونحن نلاقيه في العديد من الظروف بملامح مختلفة. فهو مثلًا يأخذ في مجتمعاتنا الغربية شكل الفكاهي والمغني والمحرر والرسام... ففي تقاليدنا يكون المهرج أشبه بالمُبسط الهندي، بغير تدخّله آثار وضعية مؤسفة. و«شارلو» يجسده في كامل قوته ووهجه، كما المهرج العجوز «رومبو» في فيلم [أضواء المدينة] لشارلي شابلين. يلخص جان* ستاروبنسكي هذا الأمر بالنظر إلى المهرّج باعتباره «عنصر خلاص، والجنيّ الخيّر الذي يساهم، بالرغم من رعونته، في عودة الانسجام إلى عالمٍ تكون الشرور قد نخرته» [1970، 112]. إنه يوسع عيون الشبكة الضيقة لِلعالم، التي تُضيّق الخناق على مصير الناس، ويخلق فجأة مُنفرَجًا، بحيث يغدو المعنى ممكنًا حيثما كان كل شيء يبدو جامدًا. يقدم لنا إيف كوسّر تعريفًا للمهرج ينسحب على المُبسط الهندي: «إنه الشكل المتعالي للطفولة في الدهشة من الوجود في العالم، وهي دهشة أكبر في هذا العالم، الذي يجده الأطفال كاملًا مكتملًا عند ولادتهم، والذي يُرمى بهم فيه من غير سبب ومن غير أن يستطيعوا السؤال عن الآتي فيه» [2016، 30]. كما أن الشخصيات المؤثرة والبالغة الفكاهة في مسرح بيكيت ويونسكو هي انبعاث لهؤلاء المهرجين النزقين والمأساويين في آن واحد. فالمُبسط الهندي هو عبارة عن صدّ لاعتباطية العالم وعسفه، ورغبةٌ في إعادة السيطرة عليه للتلاعب به.

6. ضحك المقاومة

«السعيد وحده ذلك الذي عاش الدُّوار، حتى ارتعشت منه عظامه ولم يستطع تقدير سقطته، ويستعيد فجأةً القدرة الفائقة على أن يجعل من احتضاره فرحة قادرة على تجميد ملامح من يلاقيهم وتشويهها».

جورج باتاي، **ممارسة البهجة إزاء الموت**.

دِرْع الضحك

القدرة على إثارة الضحك استعراضٌ ضاحكٌ ضد العنف إزاء الذات، وأداة يستعيد عبرها المرء مكانه في الجماعة حين يتعرّض للخطر. الضحك أيضًا هو الفرصة الأخيرة لمن يتربّص به الحقد والكراهية، ولمن يحمل سمة غيرية ولا يجهل أنه دومًا موضوع للاحتقار. يحكي الفكاهي الأمريكي آرتبو شفالد طفولته العسيرة واكتشافه المندهش لسلطان الضحك: «تعلمت سريعًا أني حين كنت أُضحِك الآخرين كنت أصير محبوبًا منهم. ولن أنسى أبدًا هذا الدرس» [ضمن: زيف وديبيم، 1987، 42]. هكذا يكون العديد من الناس محكومًا عليهم بإثارة الضحك في محيطهم لفكّ فتيل العنف المحيط أو ليوجد في عيونهم. فوضعيتهم تكون هي وضعية المهرج أو المبسط، إذ حين يكون الآخرون من حولهم يتناقشون على راحتهم أو يتدخلون بجدّ في نشاط ما، تراهم يُدخلون على ذلك السخرية والفكاهة حتى لا ينساهم سامعوهم وحتى يتذكروا أنهم أناس مسالمون. هذه الوضعية الملتبسة هي درع حامٍ ضد القلق والخوف من الوحدة أو التوجّس من أن يكون المرء موضع هزء وسخرية. إنها وضعية الطفل الذي لم يكبر ضرورةً لأنه يضحك من كل شيء، على الأقل في هذا البعد من حياته الذي يتقوّى فيه ضد العدوان وهو يبلور جاذبية حامية له. فكما يحكي أ. جوليان [2012، 103]: «لكي أُقبل تلميذًا في المدرسة الرسمية، كان عليَّ أن أقوم بدور المهرّج كي أخفف من المأساة وتتبيل الوضع بقليل من الفكاهة كي أكسر الجليد».
يحكي لويس كالافار طفولته في منطقة هامشية من مدينة كبرى: «في تلك الفترة لم نكن نستحمل قوةً سوى قوة العضلات. وإذا ما نحن منحنا بعض التقدير والاحترام مثلا لـ«ديبرر» الأحدب، فلأنه كان يقُدُّ طيلة اليوم

شتائم بالغة الفحش ومثيرةً للضحك بحيث إن «سكْبورن» نفسه لم يكن يستطيع منع نفسه من الضحك منها. فلدينا كما في الطبيعة، بكون على الضعفاء الموت والخضوع لسخريتنا في حياتهم القصيرة» [كالافيرت، 1952، 11]. الفكاهة، أو على الأقل الضحك، تملك قوة نرجسية حامية وذات جاذبية كبرى للمحيط الذي قد يكون عدوانيًا. إنها قلعة يشيدها المرء حول نفسه، تتبدّد فيها محاولات القلقلة وزرع الاضطراب في الآخرين.

الشخصية الرئيسة لرواية [دازاي أوسامو] التي تعيش مفارقة مع وسطها العائلي، تشبه المؤلف، وهي أولًا وقبل كل شيء معذّبة وقانطة من نفسها، بحيث إنها لا تجد وضعيتها بين عائلتها وأصدقائها في المدرسة إلا بموهبتها في إثارة الضحك: «لهذا صِرتُ مهرّجًا. فلقد كان ذلك طلبي الأخير للحنان الذي كنت أبعثه للناس [...] فَمِن خلال دُعاباتي كان ثمة خيط يربطني بأقراني. لم تكن البسمة تفارق محياي قط ظاهريًا، أما في بواطني فكان ثمة اليأس بالمقابل» [أوسلمو، 1962، 18-19]. كانت سمعته الصبيانية في مدرسته كما لدى أساتذته تُنقذه مرارًا وتحميه من عنف رفاقه. فذلك المظهر البشوش أضحى لصيقًا به أكثر فأكثر: «في تلك الفترة كان لباسي التنكري في صورة مهرج يلائمني أكثر فأكثر بحيث أمسى من غير المجدي لي أن أجهد كثيرًا لأتفكّه بالناس» [34].

الفكاهة، باعتبارها تلطيفًا لليأس وحمايةً للنفس، هي سلاح المستضعفين الذين تتوجه قواهم بكاملها نحو ابتكار الملامح الفكاهية، لا بقصد الضحك وإنما بقصد تفادي أن يتعرضوا للتدمير. إنها «سلاح الناس المجرّدين من أي سلاح» [غاري، 2016، 74]. «لقد أدركتُ منذ نعومة أظفاري أن الفكاهة كانت تمكّنني من الدفاع عن نفسي. فلقد كنت أستغل موهبة الإضحاك إزاء الجماعة كما لو كانت فنًا من فنون الحرب» [فلّاغ، 1999، 148]. الضحك ترياقٌ ضد الموت، ودرعٌ مؤقت إزاء القلق الكاسر أو الخوف، غير أنه في هذا السياق لا يكون مرَحًا تامًا أو متعةً كاملةً. إنه يلعب بالعلامة ضد المعنى، كما لو كان بإمكان التظاهر أن يقضي تمامًا على الخطر المحدق. وهو لا يُغيّر العالم، فرعب الوضعية يظل على حاله، غير أنه يحمي من ليس له ملجأ غيره. ومع أن الضحك يتسم بالهشاشة، فإنه يستعيد قوة الرابط الاجتماعي. يذكّرنا شارلي شابلن في [قصة حياتي] بمصدر قوة طابعه الفكاهي: «لم أكن بحاجة إلى قراءة الكتب كي أعلم أن موضوع الحياة الأهم هو الصراع والمعاناة. فقد كان تهريجي كلّه يقوم

بشكل حدسي على ذلك. وطريقتي في تنظيم الحبكة في كوميديا ما كانت أمرًا بالغ البساطة: فلقد كان ذلك يتمثّل في غمس الشخصيات في الملل وإخراجهم من ذلك» [1964، 255].

يشهد حسّ الفكاهة على صفاء ذهن من يرغب في أن يكون مطابقًا لنفسه وعلى عدم قدرته على أن يأخذ نفسه مأخذ الجدّ. إنها طريقة مخجلة في التباعد عن النفس، وبألّا ينخدع المرء بشخصيته، وأن يتحرك بمرونة في وُعورة مسالك النسيج الاجتماعي. قال فرويد: «ليس الناس جميعًا بقادرين على تبنّي موقفي فكاهي. إنها موهبة نادرة، والكثير من الناس تنقصهم حتى القدرة على التمتع بلذة الفكاهة التي يُمنحون إيّاها» [1930، 408]. الضحك يكسّر مثل الواقع إلى فرض وجهة نظره، إنه يتندّر به. وبالرغم من أنه بذلك قد لا يغير مسير الأمور فهو على الأقل يغيّر النظرة لذلك الواقع.إنه يذكّر بإمكان وجود عالم آخر. فإيتي هيلّسوم لا تتخلى عن فضولها العادي في مكاتب الغستابو. إنها تتفحّص الناس الذين يستقبلون اليهود المتزاحمين في المكاتب. وهي تنتبه بالأخص لشاب معتدّ بدوره وبسلطته الجديدة لا يكفّ عن إهانة من يتكلف بأمرهم. وحين جاء دورها وَلَجَت مكتبه وبسمتها ساطعة على شفتيها. فصرخ في وجهها الشاب وهو يبدو مُحرَجًا: ما الذي يبدو لك مُثيرًا للضحك هنا؟. «كانت لديَّ الرغبة في أن أجيبه: لا شيء ما عداك أنت! غير أن الاعتبارات الدبلوماسية دفعتني إلى تجرّع هذا الجواب. فصرخ مرة أخرى بقوله: أنتِ لا تتوقفين عن الضحك!. وأنا بمظهري الأكثر براءة أجبتُه: أنا لا أحسّ أبدًا بذلك. إنه محياي العادي. فردّ بقوله: لا تتظاهري بالغباء، واخرجي الآن من مكتبي» [هيلّسوم، 1995، 106]. هكذا تم تأزيم عجرفة الرجل، بحيث إن ضحكة إيتّي تحيله إلى سخرية الالتزام بدوره. فمعنى الفكاهة يُبرز لدى الغير رفضًا لأن يعتبر نفسه ضحية، بحيث يعلن عن رفض كلّ استسلام للأحداث.

عقب ما حدث بعد إحدى العمليات الكثيرة الناجمة عن مرض فرويد بالسرطان، وحين كان من اللازم نزع عظم من فكّه في 19 ديسمبر 1939، كتب رسالة إلى س. فيرينزي جاء فيها: «إني أنتظر مثلَ كلبٍ جوعان عظمًا وعدوني به، لكن يبدو أن ذلك العظم سيكون منزوعًا من جسدي». وفي رسالة لماري بونابارت، يعترف فرويد بخوفه من موت عاجل، غير أنه يسخر من ذلك قائلًا: «ثمة إشهار يتردّد في ذهني، وأعتبره أفضل إشهار وأكثره نجاحًا جاء فيه: لماذا الحياة حين يمكنك أن تُدفن بعشر دولارات؟»». وفي

فاتح فبراير 1926 كتب قائلًا لماري بونابارت «بأن الأمر غريب بأن يصيبه مرض السرطان مع أنه كان يحب السلْطعون». وفي مايو 1933، حين أحرق النازيون كتبه ببرلين قال: «يالهُ من تقدُم! نحن نُحققه. في العصر الوسيط كنت سأتعرض للحرق، أما اليوم فإنهم يكتفون بإحراق كتبي». الضحك وسيلة لتحجيم العنف أو ضربات القدَر، أو فقط ليتمتع المرء بأنه ما زال على قيد الحياة. إنه يضفي طابعًا طقوسيًا على خزق العَلاقة بالحياة الاجتماعية وبمجاوزتها من خلال مسافة رمزية تعئ سهولة بلورة المجازات الملائمة للتخفيف من مُزعجات العالم الخارجي، وقدرة المرء على الضحك من النفس والانفصام والنظر إلى الذات باعتبارها كائنًا آخر.

إنَّ بعض أنواع الفكاهة، كدعابات طلبة الطب مثلًا، هي ضربٌ من الممانعة إزاء مرارة المهنة والمواجهة المستمرة للموت أو المعاناة. فثمة مخزون من الدعابات الجاهزة أو التي تُبتكر للتو يبدِّد التوتر ويبعد الحيرة وكل ما لا يُحتمل. والقصص المرَضية ذات الإيحاء الهزلي تتدخل لنزع فتيل حدة الوضعيات بالتذكير بتفاهة القساوة أو الرعب لدى من يكونون عرضة لهما بشكل يومي. الفكاهة تكون هنا سلاحًا لتحمّل الوضع، خاصة في اللحظات الأولى من التعلم حيث تثير جدّة الوضعيات ضربًا من القلق. الفكاهة تطهّر الوضعيات المرَضية أو المرعبة من قوتها الرهيبة الممكنة بالضحك منها وبإجبار العفريت بذلك على العودة إلى قمقمه. هكذا يتم إبعاد القلق باللجوء إلى شفرة قوية ومحنّكة تتحكم في العواطف والمؤثرات. يؤدي تواتر حبال المهنة لدى الفكاهي الجديد إلى الدخول بدوره إلى هذا المنطق الساخر والسوداوي حيث تسيطر السخرية السوداء بشكل تام. فالدعابة التي يتم التلفظ بها من لدُن زملاء قدماء إزاء الجثة أو المريض تقوم بتنسيب الأمور. فهي حقًّا تُحوّل المريض إلى موضوع خالص، وإلى رسم حدود لا يُمكن مجاوزتها بين المرضى والأطباء. السخرية لدى الأطباء أو سخرية حفاري القبور أو رجال الإطفاء والعسكريين تقيم حاجزًا رمزيًّا بين الناس المختارين وما عداهم، أي الناس العاديين الذين لا يتمتعون بالامتياز المهني والعاجزين عن فكاهة من ذاك النوع. وهي سخرية تخلق تواطؤًا وسيادة للمجموعة التي تسيطر على الجموع. فالسخرية أو النكت هي تقنيات حدسية للتحكم في العواطف.

توجد ثقافة الدعابة والمُزاح بشكل أو بآخر في كل مهنة يكون القائمون بها معرَّضين بشكل مستمر للموت. فقبل بضع سنوات ذكّر القاضي

يوسيبّي أيالا بالجوّ السائد في قلب فرقة محاربة المافيا في مدينة باليرمو قبل مقتل القاضي المعروف فالكوني في مايو عام 1992 بقوله: «لقد أضحى الخوف مكوّنًا من مكوّنات وجودنا. وكنا نمزح باستمرار بقصص تتحدث عن الموتى والسحر المضاد. كنا نقوم بإعلان موتنا بنفسنا. وأنا أتذكّر أن جيوفاني فالكوني قال لي مرة: وأنت، كيف ستبدأ الأمر؟ وداعًا جيوفاني. لا، الوداع لا يروق لي. بل بالأحرى نلتقي في ما بعد، إلى اللقاء جيوفاني. لا، فأنا لا أقول إلى اللقاء. لقد أعلنت عن موتي يومًا ما هكذا: وداعًا يوسيبي، على الأقل وصلت يومًا قبلي. كنا نضحك حتى تسيل من أعيننا الدموع، وكنا نشبه الصبيان. لهذا السبب كان من المستحيل عليّ أن أنشر نعيًا لفالكوني بعد مقتله» [ضمن: فرانسيسكاتو، 2003، 19-20].

إنها أناقة ونخوة تنزع فتيل الوضعيات الصعبة أو تعطل سموم الغير، فالحسّ الفكاهي طريقة لحماية النفس من العدوان المحيط. ومسألة إثارة الضحك شكل من أشكال التخفيف من توتّر العلاقات الاجتماعية بحيث إنه يعطّل النزاع المنبثق لتوّه. إنه دعوة للانضباط يمارسها من خلال ذكاء رائع يشمل العلاقات الاجتماعية المتبادلة مع من يوقفون التفاعل أو يوجهونه لصالحهم. فمن يرمي بمستملحة أو نكتة مسلية يبدّد الخطورة التي يتشبّع بها جوّ اللحظة ويؤدّي إلى خلق المسافة التي تستعيد استمرار النقاش، وذلك بزرع الانبساط في الجو وإظهار الهدوء والدَّعة. الفكاهة لها وظيفة دفاعية، فهي تُشرع واقيًا من المعنى تصطدم به حدّة الآخرين. والضحك من باب الحيطة، حتى لو كان صادقًا، ينزع من الآخرين المبادرة إلى التهكم والسخرية بأسلوب راقٍ. الأمر يتعلق «بحفظ ماء الوجه» والانفلات من الشرَك من خلال تغيير الشخصية، بحيث ينقلب السحر على الساحر وينقلب العنف على المعتدي الذي يفقد الكثير من قوته. الضحك أو نبرات الفكاهة هي تقنيات لإعادة التأطير إزاء وضعية صعبة؛ إلا إذا كان الشهود طبعًا ضد ذلك، فالردّ الفكاهي قد يصبح استفزازًا إضافيًا مثقلًا بالمخاطر.

في قلب الثورة الفرنسية، قام رئيس المحكمة الثورية باستدعاء مانتيفيل مضيفًا لاسمه عنصر نبالة. كان الرجل أقرب إلى أن يتلقى الحكم بالإعدام، غير أنه بلباقة فائقة أجاب الرئيس: «أيها المواطن، أنت في منصبك لكي تصغّر مني لا لكي تطوّلني من عنديّاتك». انفجر الحاضرون بالضحك الجماعي. فصرخ أحدهم عندها: «فليُطَوَّل إذًا. وهكذا أفرج عن الرجل مصحوبًا بضحك الجموع». لقد عطّل الضحك المشترك العدوان وخلق

بشكل لا يمكن تفاديه تواطؤًا كان في أصل المصالحة.

وفي سياق آخر، شُده «ماثيو ريكارد» من ميل شعوب التبت للبسمة والضحك، بالرغم مما عانته من اضطهاد في العقود الأخيرة. وهو يحكي أن وضعية الطرق غالبًا ما تجعل تنقُّلهم أمرًا عسيرًا. «ففي مرات عديدة وجدنا سيارتنا محبوسة وسط نهر كنا نحاول عبوره في المكان المخصّص لذلك. وكان علينا أحيانًا أن نتسلق سقفها وأن ننتظر شاحنة عابرة كي ترمي لنا بحبل للخروج من هناك». بيد أن كل هذا كان يتمّ في جوّ مرح من غير أي خوف أو رهبة. «فما أن نجد أنفسنا على سطح السيارة حتى ينفجر جميع أصدقائنا التِّبتيين ويتلوّوا من الضحك إزاء وضعية تثير في نفوسهم المرح،فتتعالى ضحكاتهم أكثر إذا ما فشل أحدهم في التسلق للسطح ليجد نفسه في المياه القارس بردُها حتى السرّة. كان ذلك ذروة المرح» [ريكارد، 206، 8].

يُقال لمن يتعرض أمام الملأ للسخرية بأن السخرية قاتلة. فالسخرية حين تمس الإنسان بهذا الشكل تعلن عن صيغة تافهة للإنسان، إذ هو يحس بالدونية ويمنح الفرصة للضحك باعتباره شكلًا من أشكال تفوّق الغير عليه. إنه يبدو وضيعًا وهو يُظهر للغير سلوكًا غير ملائم لما يمكن أن يمنح لنفسه. وهو يجاوز حقوقه حين ينسى حقوقه، وثقته في نفسه تضعف أمام الاستنكار أو البسمة الساخرة التي يُبين عنها الناس الحاضرون. فهو من خلال كبوة أو هفوة أو زلّة أو فلتة لسان غير منتظرة منه يكشف عن نفسه ويمنح نفسه لنهش الضحك. أو هو حين لا يكون في مستوى الموهبة التي يتباهى بها بحيث يكون عمله غير مُرضٍ أو مشرِّف، يعرض نفسه للسعات التندُّر. وهو حين يحاول أن يحافظ على ماء الوجه يقدم لنظرات الناس وجهًا يكذّب مجهوده، ووجه الغير يكف عن أن يكون مرآة، بحيث إن ثمة إيماءاتٍ تُعبّر عن الريبة والشك، وبسماتٍ أو ضحكًا ساخرًا يتابع من غير رحمة مسعاه الأرعن لتدارك الموقف. وهو لا يبقى له حينها سوى أن يغطي وجهه، وهو ما لا يزيد الطين إلا بلّة. وهكذا فإن الاستقرار التعبيري للحوار المتبادل ينقطع مؤقتًا في غير صالحه. واللغة الفرنسية تَقول ذلك بقوة ووضوح؛ فأن يكون المرء مبعثًا لضحك الغير، يعني فقدانه للكرامة ولموقعه في العالم.

أما الضحكة الصفراء فهي تظاهر بالضحك قصد تجرُّع الإهانة، فهي محاولة غير مجدية لحفظ المظاهر، غير أنها تساهم في إثارة الضحك

والسخرية. فبها يتظاهر الشخص بأن كرامته لم تمس. وهو بحسابه للأمور أو من باب الاحتراس يفضل تفادي الفضيحة ويراهن بشكل أرعن على الوقت الآتي لكي يتم نسيان السخرية، لكن عليه أن يظل لوقت معيَّن يعاني من طوفان المعنى الذي جعل كيانه يهتز. وهو يحاول بشكل أرعن أن يقنع الناس الآخرين باتفاقه معهم. والضحكة الصفراء التي يُبين عنها تكشف عن طابعها المصطنع، فهو يؤكد الضربة التي تلقاها محاولًا بشكل مضطرب بأن يبدو عكس ما هو عليه، غير أن تكشيرته لا تخدع أحدًا من حوله. تعرضت سيارة نيكولاس بوفي وثييري فيرني لعطب، بحيث كان من اللازم دفعها لإطلاق المحرك. هرع بعض الناس نحوهما، «وكان علينا انتظار لحظة كي ندرك أن عيونَهم بدأت تلمع، وأنهم إذا كانوا يدفعون السيارة فقد كانوا يجرّونها أكثر». فالأمتعة التي رأوها في صندوق السيارة كانت تشكّل إثارة كبرى لمطامعهم. «وجدنا صعوبة في نزع أيديهم من السيارة، من خلال التظاهر بالضحك (فقد كان ضحكًا عبارة عن تكشيرة)، مُدركين أن هذا المظهر المرح كان يمنعنا من العراك بالأيدي». دفع الرجلان إذًا سيارتهما كما لو كان «محكومًا عليهما بالأشغال الشاقة»، واستغلّا منحدرًا بلغاه كي يتخلصا من مساعديهم الذين كان مبتغاهم لئيمًا [بوفي، 1992، 276].

ثمة حيلة لمن يتعرض للإهانة تكمن في نزع فتيل الاضطراب بنفحة فكاهية أو بضحكة تُبين عن حفاظه على كرامته وعدم مبالاته بتهجُّم الشخص الساخر عليه. يكسر هذا السلوك النزق خطورة الكلام، ويعزّز وضعية عرفت الاضطراب للحظة. الضحك طريقة للّعب بالآخر أو التلاعب به، بحيث يخلق منطقة التباس لصالح الشخص الضاحك. فهو يتم اللجوء إليه للتخفيف من النتائج الوخيمة لنزاعٍ ما أو لسوء تفاهم، ويكون عبارة عن «حوار يُصلح ذات البين» لتعطيل العنف الرمزي إذا ما كان المتهجّم قد أحس أنه جاوز حدوده أو أنه قام بخطأ عن غير نيّة منه، بحيث يكون عليه «أن يلعب بمرح إلى جانب شخصيته، وأن يؤكّد أن المَزحة قد تُلقِّيت وقُبِلت» [غوفمان، 1973، 125]. ويأتي ضحك الشخص المُهان لكي يؤكد ذلك بقبول كلامه. ففي سياق اللاتوازن الاجتماعي، يكون الضحك أداة لطقْسنة الالتباس وعدم التوافق مع السياق، بحيث يُتدارك الأمر في نهاية المطاف.

تصف جنفييف كالام غريول تدابير طقوسية لدى قبائل الدوغون

الإفريقية لإصلاح ذات البين؛ حين يتعرض أحد للإهانة قولًا أو فعلًا. وأحد تلك التدابير يستدعي السخرية من غير أثر للإهانة. فبعد نزاع جدي بين فلاحين، يقوم من اعترف بخطئه باختيار امرأة من عائلته، تتزيّا بقفة قديمة غير مستعملة؛ لتقديم «رقصة العار» وهي تتثنى بطريقة غريبة، وتكون مصحوبة بامرأة أخرى تقوم بالغناء. هذا الإنجاز أمام الملأ يستخف بالمرأة التي تعترف بالخطأ في الكلام، ومعها جماعتها. وهكذا فإن الضحك المثار «يكون في الآن نفسه عقابًا وتطهيرًا يفرغ النزاع ويعطّله نهائيًا، إذ هل يمكن للمرء أن يكِنّ الضغينة لشخص ما بعد أن ضحك منه؟ علاوة على ذلك فإن الدرس يتوجه لكل الناس، بحيث لا أحد يرغب في الانصياع لإطلاق الكلام على عواهنه بعد هذا المثال» [كالا مغربول، 1971، 276 وما يليها].

الضحك والمسافة

الضحك، الذي يستعيد الأحكام المسبقة كي يقوم بقلبها ويجعل منها مثارًا للهزء، يكون ضحكًا ذا حدّين فهو يسير على حدّ الموسى، لا بسبب السامعين الذين لا يفهمون المعاني نفسها في نكتة ما فقط، ولكن أيضًا لأنّ الأوقات تتغير بحيث إن عملية القلب المرح التي تبدّد الخوف في لحظة معينة قد تغدو في ما بعد سلاحًا في أيدي البعض لتبرير العنف. إن قلب الوضعيات السياسية يؤدي بالفكاهة إلى تغيير كبير في دلالاتها. يذكّرنا د. رابينوفيتشي بخصوص النكت «بأن الأدوات التي كسرت في الماضي الدكتاتورية النازية يمكنها أن تغذي السخرية الماقتة اليوم» [ضمن: لوتروين، 2009، 280].

إن أفضل نكتة يهودية إذا ما حكاها شخص معادٍ للسامية، ونظرًا لأن نبرته وموقفه يضيفان لها نكهة مسمومة، قد تتغذى من خلفية أحكام مسبقة ومن الحقد، أي: من المال والصفقات والنجاح كما لو أن ذلك حكر على اليهود، وكما لو أن تلك النكت تتوجه لجمهور لا يحبّ المال ويكتفي بكرم ولامبالاة وضعيته الاجتماعية، وكما لو أن تلك الملامح ليست أمرًا مشتركًا في المجتمع. «الفكاهة اليهودية التي تكون تهكمية وترغب في اصطياد السامعين تكون مصدرًا للمشاكل. فهي تكون مصحوبة بالنبرات ذات الصبغة اليهودية والإيماءات وفرك اليدين كما لو كانا مصابين بالأكزيما. إن نكتة اليهودي تعني الفظاظة كمتنفس للمرارة» [د. رابينوفيتشي، ضمن لوتروين، 2009، 287]. ولأن الفكاهة اليهودية ضحكٌ من الذات وسخرية من القوالب الجاهزة فهي تكون دومًا عرضة للتحويل الذي يستهدف المقت

من خلال استخدام الإيحاء والتضمين. فالنكت والنوادر الخصوصية لا تقال إلا بين الأصدقاء، فهي ليست مخصوصة لكل الآذان وإنما لتنمية الكراهية وتبخيس الضحايا بشكل أكبر. في برنامج إذاعي فرنسي شهير[1]، في 28 سبتمبر 1982، أطلق بيير ديبّورت أمام زعيم اليمين المتطرف جان ماري لوبين هذه العبارة الشهيرة: «يمكننا الضحك من كل شيء لكن ليس مع كل الناس. فأنا قد يروق لي التفكّه بمعتقلات أوشفيتز مع يهودي، لكني لا أريد لعب لعبة السكْرابل مع الدمية بازبي» [1983، 121].

يكون الضحك الذي يثيره الفنان الفكاهي أحيانًا ذا حدّين. فالنكتة المحكية بطريقة كاريكاتورية تكون وراء التباس معرفة ما يضحك منه السامعون: كالعرب واليهود مثلًا، الذين يتهكم منهم العنصري، أو من هذا الأخير كما يصوره الفنان الفكاهي. فالفكاهة تظل ملتبسة لأن الضاحك يمكنه أن يتعرّف على نفسه في العبارة التهكّمية غير أنه يتجاهل وخز النقد الذي قد يكون قصده الفنان الفكاهي. إنه يضحك من سماع نفسه يتحدث بلسان شخص آخر. والنص الثاوي وراء هذه القصص المضحكة، وتلاعبها بالمقولات الجاهزة التي يتمّ تصريفها في أبعاد كثيرة يعتبر أمرًا خطيرًا إذا ما ظل البعض في مستوى أول سطحي، بحيث يرى فيها العنصري سخرية لاذعة تؤكد أحكامه المسبقة. فالغمز واللمز ليس مخصوصًا بكل الناس. يذكّرنا فلّاغ بأن الفنانَين الفكاهيَّين كولوش أو بيدوس مثلًا، قد واجها أحيانًا هذا النوع من سوء الفهم لدى أشخاص كانوا يستوعبون إسكيتشاتهم الفكاهية بشكل حرفي. بل إن فلّاغ نفسه قد اتهمه البعض بالسخرية من بلده. «أظن أن أولئك الذين يتهمونني بالعنصرية إزاء شعبي هم الناس العنصريون. فكأنهم ينكرون على شعبي، الذي يعتبرونه من مرتبة أدنى بشكل شعوري أو لاشعوري، الحق في أن يتمتع بنظرة نقدية عن نفسه [...] إنها طريقتي في محاربة الشرور التي تنخر بلدي كالفقر والرقابة والمحرمات واللاتسامح والهيمنة الذكورية وكراهية الحب، والقدرية...» [فلّاغ، 1999، 180]. بل إن الموت نفسه لا يتورّع عن التلاعب ببني البشر. ويذكّر بيير ديسبروج متسائلًا: «هل يخجل الموت من الضحك علينا؟ ألا نراه يمارس الضحك الأسود؟» [1983، 118][2].

الضحك طريقة لليقظة، ومدخل للمعرفة. إنه اختراق للعالم من

(1) «Le tribunal des flagrants délires».

(2) لنذكّر بالملاحظة الرائعة لبيير داك القائلة: «للموت في النهاية ليس سوى نتيجة لعيب في التربية بما أنه نتيجة لنقص في معرفة كيف نحيا».

حيث هو كذلك وإقامة لمسافة لهوانية. هذه الفكاهة نادرًا ما تكون صاخبة، بل تثير نصف ضحكة تكون مقابلة لنصف قول. يكشف الملمح الفكاهي عن ملمح غير منتظر من الواقع من خلال المداورة، وهو يعبر عن الأشياء بالغمز واللمز ومن خلال حجاب شفاف لأنه لا يمكنه أن يعبر عنها بغير تلك الطريقة. إنه يمسك بالعالم بطريقة مواربة ويكشف عن الأمور المخفية كما عن الممكنات. وهو يفكّك النظام الدالّ للعالم، بحيث يرفع الحجب ويؤكّد بالضحك بأن الأشياء ليست هي ما تظهر عليه. وهو في الحركة نفسها، ومن خلال المضاعفة من حدّته، يذكّرنا في النهاية بأن ليس ثمّة من شيء جدّي إذا كان كل شيء محكومًا بالمظاهر. الملمح الفكاهي يخلخل حبكة المألوف ليضعه فجأة في زاوية الغرابة. ففنان فكاهي من قبيل رايموند ديفوس هو أنثربولوجي هادئ يضحك من اللغة والدلالات التي تعتبر مكسبًا من مكاسب الحياة اليومية. وهو حين يأخذ الكلمات والعبارات حرفيًا يحوّلها نحو دلالات ممتعة ومضحكة.

إنّ الفكاهة والسخرية والمحاكاة الساخرة والهجاء وغيرها هي تمارين الذهن الصافي، ورغبة في زرع الشك في التصرفات والقيم والخطابات التي لا تكون تمامًا ما تزعمه لنفسها. إنها تكشف عن المسكوت عنه، ويمكن اعتبارها تعبيرًا عن عدم احتمال حقيقة أو حكم ما تحت القناع وإنما بشكل معروف، فالضحك يحمل دومًا كلامًا يكون مستحيلًا قوله بشكل آخر. «لنلاحظ فقط بهذا الصدد بأن ليس ثمة من انبثاق للفكر أفضل من الضحك. إن خلخلة الصدر بالأخص يمنح عادة للأفكار فرصًا أفضل من زعزعة النفس» [بنيامين، 2003، 141]. الدُعابة والقصة المضحكة هي أشكال لتفكيك البداهات الاجتماعية وتبديد مرح للمواضعات، فهي تؤدي للّذةِ وللتواطؤ بين الناس، ولفهم متخيَّلٍ تكسير الطرائق المشتركة للعيش الجماعي. إنها تشدّد على الاعتباطية المتفق عليها في طقوسيات الرابط الاجتماعي، بالرغم من أنها تذكّر بتزامنٍ مع ذلك بقواعد معرفة العيش المشترك. هكذا يغدو الضحك لعبًا مع الرقابة الاجتماعية. «ففي نظام الفكر يكون الضحك هو الفلسفة النقدية الوحيدة الموجودة، إذ هو الوحيد الذي يبدّد القيم حقًّا» [أكتافيو باث، 1983، 246]. الضحك يكون دومًا عدم احترام لصرامة الوجود. فهو لا يأخذ الواقع مأخذ الجدّ، إذ إنّه تذكيرٌ دائم بالالتباس وبالتعدّد الباهر للدلالات التي تتضمّنها الوضعيات الإنسانية تبعًا لاختلاف وجهات النظر. تحكي إيتّي هيلّسوم وصول قطار لليهود المبعدين لمعتقل وستربورك، وقف شاب يهودي أمامها، «كان يطفو

في سترته الواسعة، غير أن بسمةً لا تنمحي انبثقت من لحيته السوداء الكثّة حين قال لنا: لقد أرادوا كسر حائط السجن برأسي الضخم، غير أنه كان أصلب من الحائط» [1995، 262].

إن بيداغوجيا الفكاهة، على الأقل منها تلك التي تصاحب الضحك، لا يمكن تصورها من غير بيداغوجيا الجدّ، فهي تعلمنا بالتأكيد في الأول أن نكون مسؤولين إزاء الغير مقدار مسؤوليتنا عن نفسنا، كما أنها تعلمنا أيضًا الاحتراس من ضحك قد يكون أحسن شيء أو أسوأه. فأن يأخذ المرء نفسه مأخذ الجدّ، حتى ينغلق بذاته في نظام صارم ولا يحيط نفسه إلا بحرّاس لعظمة النظرية، هو أمر مخصوص بالأصولية الدينية وأيضًا ببعض المثقفين والفنانين العاجزين على خلق المسافة والذين لا يقدرون على العيش إلّا مع أنفسهم خوفًا من مصادفة ما قد تفنّد مزاعمهم. الضحك يوجد مع المسافة ومع السخرية من النفس، فهو علامة على سيولة الفكر والانفتاح، وطريقة للتعالي على وضعية ما قد تكون مطبوعة بالمرارة. يوضّح فرانسوا روستانغ أنه إذا سمع شخصًا مريضًا بالرُّهاب يضحك بعد سنوات من العلاج فإنه يدرك أن الخروج من العلاج النفسي قد بدأ [1988، 5]. لكنه يشدّد على عسر المهمة لدى مريض يكون متشنجًا في تخوّفه المهووس من كل ما ليس ذاته. فالمسافة المرحة مع الذات علامة على الصحة الجيدة. واستحالة أن يضحك المرء من نفسه تشير إلى هوس دائم بالجدّ، وتعتبر زُهدًا في الضحك باردًا إزاء عالم يتم إدراكه ككلٍّ عدواني. «لم أر أبدًا شخصًا متعصبًا لمذهبٍ ما له حسّ الفكاهة، ولا شخصًا له ذلك الحس الفكاهي يكون متعصبًا إلا إذا هو فقده. فالمتعصبون يكون التهكم على طرف لسانهم، لكن ذلك لا يكون من باب الفكاهة أبدًا» [أوز، 2006، 45]. حين استولى الطالبان على الحكم في أفغانستان، كان أحد أول التدابير التي اتخذوها هو أن يمنعوا النساء من الضحك. فالضحك يكون هنا خاصًّا بالذكور، إذ هو أمر فاحش لدى النساء. يعُدّ النازي الشهير غوبلز الضحك أمرًا غير محتمل، بحيث إنه صرّح يومًا: الضحك شأن اليهود، وعلينا طرده من مجتمعنا» [ضمن: مالكا، 2008، 37]. بل إن هتلر نفسه كان يزعم أنه «يترك لليهود الرغبة في الضحك»، كما صرّح بذلك بحنق صارخ، ووجهه عابس ويداه مشدودتان، في خطاب قام به في يوليو 1933 [كليمبرير، 1996، 60].

في هذه الظروف التي يحرّم فيها الضحك من خلال صرامة الإيديولوجيا،

تظل حرية النبرة في الصدر لتفادي المنفلتات التي قد تؤدي للوشاية بالشخص للسلطات الحاملة للحقيقة الوحيدة للحظة. في رواية [الدعابة] (1985) لميلان كونديرا، كان لودفيك يحب فتاة شيوعية شابّة تُسمّى مركاتا، قبلت بحماس فترة تدريب في الحزب قصد فهم أفضل وتطبيق أجوَد لاستراتيجيات الحركة الثورية في تشيكوسلوفاكيا في تلك الفترة. غابت في تدريبها لأسبوعين، مُخيّبةً أملَ لودفيك الذي كان قد خطّط لها مشاريع تخصّها في تلك الفترة. كانت تُراسل من غير أن تأسى لغيابه، بحيث كانت تُعبّر له عن سعادتها باتّباع تعاليم الحزب. وبما أنه كان حزينًا وأسيًا، أجابها بسرعة مرسلًا لها ببطاقة بريدية كتب في ظهرها: «التفاؤل أفيون الجنس البشري. والعقل السليم ينزّ بالتفاهة. فلْيحيَ تروتسكي. لودفيك». كان الشاب يعتقد أنه قام بمَزحة من غير عواقب وخيمة، غير أن مزكاتا قدمت البطاقة لسلطات الحزب. وحين استُدعي الشاب للتحرّي في الأمر لم ينفعه التأكيد مرارًا على أنه قال ذلك على سبيل المُزاح، فهو لا يعرف تروتسكي، وشيوعي بالتمام والكمال. بيْد أن سلطات الحزب لم تفهم الأمر على ذلك النحو. فقد قامت بمراجعة إعفائه المؤقت من الخدمة العسكرية بحيث كان عليه أن يوقف دراسته للقيام بالخدمة العسكرية الإلزامية.

أحيانًا تكون السياسة النظيفة لمجتمعاتنا المعاصرة، وغياب الحس الفكاهي لدى من يسمعون نكتة، حافزا على تضافر تلك العوامل للوشاية بصاحب دعابة أو نكتة ما. يمنحنا فليب روث عن ذلك صيغة أنموذجية في كتاب [المهمة] (2002). استعاد كوليمان سيلْك، العميد السابق لإحدى الجامعات الأمريكية، منصبه كأستاذ. وحين كان في أحد الأيام ينادي على الطلاب، أدرك أن طالبين من بينهم هم يكونان غائبين على الدوام. فكان له هذا التعليق الساخر، من غير أن يفكّر في ذلك: «هل يعرف أحد منكما هذين الشخصين؟ هل هما موجودان أم هما فقط شبحان؟». وفي اليوم نفسه، استُدعي لمكتب العميد الجديد الذي اتهمه بالعنصرية. فقد كان المتغيّبان أمريكيان إفريقيان، وكلمة «spooks» التي تعني بالأمريكية: الأشباح، تعني أيضًا بشكل قدحي: السود الأمريكيين، في لغة عادية قديمة. كانت دهشة كولمان بالغة بحيث ذكّر العميد أنه لم يكن يعرف لون الغائبين، وأنه لو كان يعرف ذلك وكان يرغب في أن يهينهما لكان استعمل ألفاظًا أخرى. وبما أن كولمان أُدين كشخص عنصري من جامعته، التي خشيت أن تحمي شخصًا غير لائق في هيئة تدريسها، فقد اضطرّ إلى تقديم استقالته.

الضحك تحت حِمم البركان

تعرف الدكتاتوريات والأنظمة التسلُّطية أشكالًا من الفكاهة تكون احتجاجًا عليها، بالرغم من أن تلك الفكاهة لا تكون في الغالب سوى موقف للتذكير بأن الضَّاحكين منها ليسوا مخدوعين من الاضطهاد الذي يعيشونه، أو من عيوب وعسف هذا القائد أو ذاك. وغالبًا ما تُبلور الجماهير المضطهدة فكاهةً تتلاعب بالخوف أو بالمصاعب، ومن ذلك: فكاهة بلدان الشرق الأوروبي وتندّرهم بقادتهم الشيوعيين، وفكاهة السود الأمريكيين، وما شابه ذلك. ففي البلدان الكلّيانية، يمرّ النقد الوحيد الممكن من خلال الضحك، باعتباره أحد السبل لكي يظل الناس وقوفًا. ففي صيف 1918، بعد استيلاء البلشفيين على السلطة، بدأ مهرّجان هُما: بيم وبوم بالتهكّم من السلطة الجديدة على خشبات المسرح. غير أن الوقت لم يطل حتى بدأ شرطيان حاضران في القاعة بملاحقتهما بشكل مفاجئ وفظ وإطلاق النار عليهما حتى اعتقلاهما [لوشان، 2010، 258]. وهكذا أضحى كل ضحكٍ من السلطة محظورًا وموضوعًا للمتابعة بشكلٍ لا رحمة فيه، ومُنِعت الفكاهة منها بتاتًا. إن بلد السعادة المفروضة لا يتحمّل الفكاهة. ودزير هينسكي مؤسس «الكاجيبي» رجل عبوس لا مسافة له مع الواقع. فبعد مأساة تجميع الأراضي بالقوة عام 1929-1932، وكانت المجاعة حينها تضرب أطنابها في روسيا، أصدر ستالين مرسومًا ينص على أن كل موقف نقدي يلزم أن ينال العقاب بشكل صارم، خاصة إذا صدر عن حكاة النكت، الذين كانوا يُعتبرون أعداء للنظام يمنعون الناس من التفكير السليم. فهؤلاء يقعون تحت طائلة العقاب؛ نظرًا لاقترافهم «جرم المحادثات المعادية للسوفييت» وذلك بمقتضى المادة 58 من القانون الستاليني [260]. ويقدّر روي ميدفديف عدد المتندرين والنكّاتين الذين تعرضوا للحبس في الثلاثينيات بسبب تلفّظهم «بدعابات مناوئة للنظام» بما يناهز مائتي ألف. وبالموازاة مع ذلك، بادرت السلطات السوفييتية إلى استغلال الضحك لغايات دعائية[1].

الضحك لا يندثر حتى في الحالات الأشدّ قساوة، فهو يتجدّد كي يعلن

(1) تنتمي الفكاهة الستالينية للقساوة ولقوةٍ جبارة، لها الوسائل لإهانة الناس من غير أن تخشى ردود أناس يُعتبرون خانعين. فقد كان ستالين يحب أن يدعو ضيوفه للشراب لديه لدفعهم للسكر وتأملهم وهم في وضعيات مثيرة للضحك. وكان يرميهم بالطعام ويفرض عليهم الرقص... إنها فكاهة شاذّة لا تسمح بها إلا سلطة لا حدود لها، ويُشتهر دكتاتوريون آخرون بالولع بها. والكل يتذكّر أيضًا القالب السخيفة للدكتاتور الإفريقي عيدي أمين دادا في الفيلم الوثائقي لباربي شرويدر [بورتريه للجنرال عيدي أمين دادا، 1974].

عن المقاومة ورفض المصادقة على وضعية غير محتملة. فمن خلال لعبة مزدوجة، يقوم تحرّر سريع من التوتر الداخلي بالتعبير عن نفسه، ومعه ينبثق النقد لشروط الحياة، باعتباره تذكيرًا بأن الإنسان يبتكر أشكالًا جديدة للمقاومة حتى تحت القهر والتبعية الذهنية. فبعيدًا عن الاستسلام أو التأسّي على النفس، تكون الفكاهة إعلانًا عن العصيان، بحيث إنّها ترفع التحدّي وتمارس إشعاعها كي لا ينسى الناس القيم التي تمّ الحطّ من قدرها. إنها تكسر البداهات لتبيّن أنها ليست سوى مواضعات وأعراف، وتستهزئ بالتراتبيات وتولّد المرح والضحك لدى من يتنطّعون لتحديها. وهي تعلن عن انتصار الإحساس بالذات وتفجّر القوة الباطنة لمن لا ينصاع للإهانة والانبطاح. والفرد والجماعة يرفضون بذلك التخويف والترهيب، بحيث إنهم يُفصحون عن أنفسهم في قلعتهم الباطنة.

يذكّر الضحك المصحوب بالدموع بالتضامن والتواطؤ الذي يشكّل لحمة الجماعة ضد العدوان، أو بالقوة الباطنة لشخص لا ينصاع للهزيمة. إنه مؤرد يجدِّد من خلاله المرء قدراته على المواجهة وردّ الفعل. وهو لا يغيّر العالم وإنما يغيّر دلالته كي يجعله قابلًا للاحتمال. كما أنه يعلّم المرء أن يترك جانبًا كل ما يزعجه ويقلقه. بل إنه يمنح القدرة على المبادرة للفرد. والألم ليس ما يلخص الوضعية إذ إن الضحك يرفع الحُجب ويذكّر بكرامة الفرد كما بحرّيته الماضية. وهو يرفض أيّ استسلام أو خنوع ويحافظ على موقف التحدّي. صحيح أن العجز يظل حاضرًا، غير أن المزلاج يتحرّر في لحظة ويؤدي إلى المسافة وإلى التنفس. وهكذا تنفتح نافذة ما.

في ذروة الدكتاتورية بالأرجنتين، حين كانت البلاد تستعد لاحتضان تنظيم كأس العالم، يذكر م. بنسياغ لحظةً أثار فيها سجين ضحك رفقاء زنزانتِه. عاد أحد المناضلين لتوّه من حصة التعذيب، وكانت البسمة على شفتيه بالرغم من أن جسده كان مثخنًا بالجراح. بدأ يحكي. بعد أن كال له أحد الضباط الضرب المبرّح قال له بغضبٍ: «هل تعلم لِمَ هذا العقاب؟». ثم ما لبث أن أجاب بنفسه: «بسبب أصدقائك الذين كانوا وراء حملة بفرنسا ضد المِونديال». وقال م. بنسياغ متابعًا، بأن «ذلك اليوم من مايو 1978 كان يومًا خاصًّا. ففي أوروبا، في الطرف الآخر من العالم، كان يتذكرنا رفاق لا نعرفهم ولا يتحدثون لغتنا، ينتمون لأمّة أخرى ويناضلون من أجلنا، وبفضل حماقة ضابط في الجيش وصلتنا رسالتهم» [1988، 125-126]. الضحك مُبدّد لليأس، إنه يؤكد سيادة المرء على القدَر المعاكس الذي يصيبه. فحين لا

يستطيع أحد تغيير مسير الأمور وحين يرزح تحت نوئها، يضحك منها.

الضحك تحوُّلٌ كيميائي للهشاشة أو للرعب القاهر، فهو يحرّر المعنى ويجعل الوضعية أقل كثافة. والمرح حسب فرويد يعود إلى «انتصار النرجسية وصلابة الأنا التي تؤكد نفسها بشكل مجيد» [1930، 369]. تدمج الأنا في نظام دلالتها الانزعاج الممكن، وتُثلم الرؤوس الحادّة وتحوّل كل شيء إلى نصر. الفكاهة دواء ناجع للاستسلام والخنوع، وتحدٍّ أخير وسبيلٌ لحفاظ المرء على رأسه عاليًا. إنها أنا تخترق القلق لتنزع فتيل قوته، وتشذّب جوانبه القاتلة. وهي تجهّد للحفاظ على كرامة الإنسان حين تسعى الظروف الاجتماعية إلى النّيل منها. وضحك المرء من نفسه هو سلاح المقهورين الذين لا يملكون من وسائل رمزية لكي يُسمعوا صوتَهم. إنَّ الحسَّ الفكاهي يكون حينها مواجهةً عيانيةً تصدّ العدوان، ورفضًا للانغماس في الحزن أو الشكوى. والإنسان بذلك لا يترك رؤوس الرماح السامة تبلغه. إنه يضحك منها بنفسه كي يؤكد أنه لا يأخذها مأخذ الجدّ وأن الظروف لم تصرعه بعد ولم ينبطح أمامها. «القهقهة بالضحك تكون إشراقًا للحياة والدواء الناجع الوحيد ضد القلق الذي به ننساق رويدًا نحو الموت» [مينوا، 2000، 571]. إنّ الإنسان الضاحك لا ينصاع للإرباك الذي يستهدفه بل يقوم بتحويله إلى فرصة لتوكيد ذاته.

قال فرويد بطريقته: «انظر، ها هو إذًا العالم الذي يبدو بالغ الخطورة. الأمر عبارة عن لعب أطفال، فالأفضل للمرء إذًا أن يمزح» [1930، 408]. إنّ هذا الضحك يجرّد العدوان من السلاح في المزايدة التي يمارسها، بحيث يخفّف من وطأة الوضع ويؤدي أحيانًا بالآخر إلى أن يضحك بدوره. وبما أنه أبعد من أن يكون علامة على الضعف، فهو يُترجم قوة داخلية ومساواة روحية أمام العدوان، والوعي الحادّ بنسبية الأمور. ومن حينها تتبدّد المصاعب وتنمحي آخر آثار التحفّظ ويُستعاد التفاعل على أساس من التواطؤ المتبادل. بل يغدو ممكنا أنْ يمسّ هذا الإحساس الشخص الآخر المهدِّد والعدواني بدوره وفي عمقه. فإذا كان الضحك يجرِّد الآخر من سلاحه فإنه هو نفسه سلاح يمسه في الصميم ويصيب منه مقتلًا ويجعله يواجه فجأة القساوة ووضعيةُ تفوُّقٍ تنفجر في وجهه بحيث لا يتعرَّف فيها على نفسه. هذا الضحك غير المنتظر يبدو أنه يُفهمه أنه مخطِئ وأن الوقت حان لإعادة الأمور إلى نصابها. فحين لا نتمكّن من قلب العالم بالضربات نقوم بقلبه بالضحك.

لقد استمرت الفكاهة طبعًا في الوجود خلال الفترة النازية في أشكال متعددة. يبيّن تشاخوتين مثلًا (1952) كيف كان يقوم المعارضون بقلب الرموز النازية عام 1932، وكيف كان الضحك ينبثق حيثما كان الرعب سائدًا. ففروع الصليب المعقوف تحوّلت إلى أرجلٍ تنتعل أحذية عسكرية، وصرخة التحالف النازي «هايل هتلر» صارت «هايلث هتلر: عالجوا هتلر»[1] وثلاثة سهام تلاحق هتلر المفزوع. إنّ ما يكون مكرّسًا للتخفيف من الرعب يتحول إلى انفجار بالضحك. تكمن المهمة هنا في تهشيم تصاوير معينة وكسر لعبة الدعاية بجعلها موضع ضحك وسخرية. ففي فرنسا وقت الاحتلال لم يكن فكاهيون من قبيل مارتيني يخشون من القيام بالتحية النازية بالقول: «حتى هنا، لقد طفح بنا الكيل حتى هنا». وفي ما بعد، سيُصاحب تلك التحية تعليقٌ آخر: «حتى هنا، لقد بلغوا بنا حتى هنا» [شارل، 1970، 29]. يقوم أوبردليك (1942)، معتمدًا على تجربته تحت الاحتلال الألماني، بتحليل فكاهة المشنقة التي كان يمارسها الناس الذين كانوا يندّدون بالاحتلال وبالعسف الناجم عنه. كان شكل الضحك ذاك سندًا رئيسًا لمعنويات السكان وجرحًا لكبرياء المحتلين. فبالرغم من الخوف، كان الضحك يعضّد الروابط ويذكّر بشرعية الصراع.

كانت العديد من النكت تستهدف التنديد بالنظام الاجتماعي وقادته من غير أن تحمل أي خطر، لأنها تكتفي فقط بأخذ مسافة ساخرة منه. إنها ليست شكلًا من المقاومة وإنما هي -أكثر من ذلك- نمط لتبديد الغضب أو العجز، بحيث إنّها لا تمس السلطات في حدّ ذاتها وإنما تتهكم وتهزأ من عيوبها. وبما أنها نقد خفيف للنظام فهي تمتص الكبت والحرمان مانحة بذلك إحساسًا خفيفًا بالحرية أو التفوق لمن يتلفظون بها. كما أنها لا تسعى إلى توجيه ضربات قاصمة للنظام. «كنا نحب الضحك من غرابة أطوار الوطنية الاشتراكية النازية، غير أن ذلك لم يمنع النظام الجديد من التجذّر في المجتمع بعد وقت وبشكل صارم بالرغم من الانتقادات التي واجهته» [هرتزوغ، 2013، 74].

قام أحد مهرجي السيرك في مدينة بّادربورن الألمانية، وهو شخص اشتراكي ديمقراطي، بتعليم التحية النازية لقردته. فكلما أبصرت هذه الأخيرة بأناس يرتدون البزة العسكرية النازية كانت تبسط يدها لتقديم التحية الهتلرية. فردّ النازيون على ذلك بإصدار مرسوم يمنع القردة من

(1) Heil Hitler; Heilt Hitler!

القيام بالتحية النازية (55). وغووْرينغ، الذي كان يسمى شعبيًّا بهيرمان في تلك النكت، ساهم بشكل كبير في إشاعتها، «وذلك بهدف تقديم نفسه كإنسان يعشق الحياة، غير أن له بعض الهفوات البشرية» [لوتروين، 2009، 80]. إنها نكت تستهدف عشق ذلك النظام للمظاهر والبزّات والميداليات. وبهذا الصدد كتب أ. لوتروين: «لقد كان النظام النازي، مثله مثل جميع الأنظمة الكلّيانية، يعرف جيدًا كيف يميز بين النكت التي تهدد أمن السلطة وتلك التي تُشكّل متنفسًا، باعتبار أن الحدود يتحكّم فيها الموقف السياسي والمرتبة الاجتماعية لحاكي النكتة والوضع العام للنظام ومكان الحكي وحدة التنديد، وأخيرًا تتحكم فيها بشكل أكثر عسفًا الشرطة السياسية والمحاكم» (81). لقد كان ثمة عدد لا يحصى من النكت التي تسلّي النظام لأنها تهزأ من اليهود ومن القهر الذي يمارَس عليهم أو على فئات من الناس المقهورين بشكل علني أو الذين يتعرضون للسخرية اللاذعة. فالدّعابات التي تمس اليهود كانت شائعة جدًّا حتى حين يحكيها أناس غير ملتزمين سياسيًّا مع النظام النازي أو قليلو الإيمان به. وقد كان هرتزوغ يرى فيها «عرَضًا من أعراض معاداة السامية المضمَر الذي تجذّر في المجتمع الألماني قبل السيطرة النازية» [2013، 125]. كما أن الشرعية التي كان يمنحها لها النظام النازي تزيد من شراستها، فبالرغم من مظهرها الساخر ظاهريًّا، فهي كانت دعوة مبطّنة للقتل.

في ألمانيا النازية، كانت النكت اليهودية، بوصفها تعبيرًا عن جماهير في واجهة الاضطهاد، تختلف عن تلك التي كانت متداولة في مناطق أخرى. فقد «كانت تُسائل أسباب الحرب (الإيديولوجيا والتشريعات العنصرية) وآثارها على الفرد (من الاضطهاد المعادي للسامية إلى المخرقة) وما بعد الحرب (انتصار الحلفاء باعتباره كان يقينيا)». أما لدى عامة الناس فقد كانت النكت تركّز على مآل الحرب (من سينتصر؟) وعلى آثارها المباشرة على الجماهير (ما الخيرات الاستهلاكية التي ستُصبح نادرة؟). إنها لم تكن نكتًا تهين بشكل كبير الشخصيات النازية المهمة، والتي كانت تنظر إليها أحيانًا بنوع من العطف» [لوتروين، 2009، 94].

في 1939، كانت النكت السياسية ممنوعة؛ وفي 1941 تبعها منع الكباريهات. كان الكوميدي فايسفريدل يصعد الخشبة وهو يدقْدق كعب حذائه ويقوم بالتحية النازية، لكنه عوض أن يصيح «هايل هتلر»، كان يتساءل «إيس ريغريت: هل يسقط المطر؟». وهكذا عمد النظام النازي

إلى اعتقال العديد من الفكاهيين، وانصاع البعض منهم للرقابة وأضحوا يقدمون للجمهور عروضًا فكاهية لا تمس بالدولة [هرتزوغ، 2013، 94]. ففي هذا السياق السياسي الغريب، حيث حُظرت حتى النكت التي تستهدف النظام، «صارت تلك النكت المحظورة نفسها موضوعًا للتنكيت» [لوترويىن، 2009، 82]. والنكتة الأكثر انتشارًا من بينها تقول: «ما الذي نربح من أجل ابتداع نكتة جديدة؟ شهران في معسكر التعذيب داشو».

في السنوات الأولى للنازية، كانت الكباريهات المواطن الأثيرة لصناعة الفكاهة من خلال النكت والأغاني التي كانت تحافظ على النقد اللاذع للمجتمع. بيْد أن أصحاب الكباريهات اليهود ما لبثوا أن تعرّضوا للطرد من الساحة. ظل فرانر فينك (1902-1978) يمارس نقدًا صاعقًا ضد النظام بالرغم من الكراهية التي كان يكنّها له غوبلز. وفي برلين كان يصعد الخشبة وهو يطلب من الجمهور أن يسمّي له ألمانيًا عظيمًا وذكيًا وآريًا ووزيرًا تبدأ حروفه الأولى بـ«غو». يردّ عليه أحد المشاهدين: «غورينغ». فيردّ عليه فينك مصحّحًا: «لقد قلت إنّه ذكي»، فيتفوه آخر باسم «غوبلز»، فيرد عليه فينك: «لا، لقد قلت إنه يبدو آريًا»، فلا أحد يجد الجواب. فيقول فينك في الأخير: «بل إنه غوته» [شارل، 1970، 115]. وقد تعرّض فينك للسجن مرة أولى في معسكر إستيرويغن. لكن، بفضل الإعجاب الذي كان يكنّه له الجلادون، استمر في ممارسة فرجاته أمام السجناء. توجّه مرة هكذا لرفاقه في الحبس: «أيها الرفاق. سنحاول اليوم أن نسليكم بعض الشيء. ففكاهتنا سوف تكون عونًا لكم. نحن لم نفقدها أبدًا، بالرغم من أن المسافة بين الفكاهة والمقصلة لم تكن أبدًا أقصر مما هي عليه اليوم». ثم إنه أشار لبرج المراقبة وللأسلاك الشائكة. «أيها الرفاق، هذه الرشاشات لا ترهبنا، لأننا نحن نملك المدافع؛ نعم مدافع الأخلاق». وترك مكانه لفكاهي آخر قائلًا: «هيا يا والتر، انزع الخثم» [ضمن: لوترويىن، 2009، 85]. وحين أُطلق سراحه مُنع من ممارسة فنه الفكاهي. ثم إنه لعب بعد ذلك في كباريهين بين 1937 و1939. ودخل الجيش متطوعًا في الجبهة الروسية حيث كان ضباط من الجيش يطلبون منه إقامة فرجات مسلّية لفرق الجيش، بالرغم من أوامر غوبلز التي تمنع ذلك.

الضحك تحت حبل المشنقة

كان فريتز غرونباوم، وهو كوميدي وصاحب كباريه، لا يكف عن التنديد

بمعاداة السامية، وقد انعزل في فيينا بعد أن استولى النازيون على السلطة. وفي وقت «الأنشلوس»[1] حاول الهجرة من النمسا، غير أنه وقع في أيدي النازيين بعد الوشاية به، ونُقِل إلى معسكر داشو. بَيْد أنّه لم يفقد حسه الفكاهي هناك، فلقد وصَفُوه بأنّه ظلّ يتفكّه على حاله بالرغم من المرارة التي كان يحس بها. وقد قام في المعسكر «بمحاضرة عن التجرد النهائي من الثياب والصيام التام باعتبارهما دواءً ناجعًا ضد مرض السكري» [ضمن: لوتروين، 2009، 85]. كان على غرونباوم أن يثير ضحك عملاء المخابرات النازية تحت الطلب، و«حين كان يعجز عن ذلك كانوا يكيلون له الضرب المبرّح» [هرتزوغ، 2013، 254]. وفي أحد الأعياد الدينية، قدم للمرة الأخيرة مخزونه من النكت والأغاني قبل أن يُتوفَّى ببضعة أسابيع بعد ذلك. يتحدث فكتور فرانكل عن تلك «الفرجات التي لها نفحة الكباريه» حيث تُلقى بعض الأغنيات والأشعار «وبعض القصص الضاحكة، ومن بينها ذات الروح الهجائية التي كانت تمس حياة معسكر التعذيب. كان كل ذلك يساعدنا على النسيان، وهو كان يساعدنا فعلًا. إنه يساعدنا إلى درجة أن المساجين العاديين، أي غير المحظوظين، الذين كانوا يرتادون تلك الفرجات برغم عناء يومهم، كانوا يتحملون عدم تركها لحظة توزيع الحساء، حتى لا تفوتهم الفرجة» [1967، 78].

يذكّرنا م. بورفيتش [1996، 328] بأن العديد من العروض العمومية أو السرية التي كانت تُنظم في معسكرات التعذيب تتضمن أجزاء هجائية كانت تمنح للمعتقلين لحظة من السيادة. إن هذا النزق في قلب المأساة «كان يشدّد ليس فقط على معرفتهم بوضعيتهم، وإنما أيضًا على الانفصال شبه الفلسفي عنها» [329]. كان بعض اليهود المرحّلين الفرنسيين في معسكر بوخنفالد يقومون بمحاكاة ساخرة لشخصيات خرافة من خرافات «غريم»[2] كي يصفوا الرعب اليومي في المعسكر. وفي معسكر داشو، كان ممثلون ألمان تمّ ترحيلهم إلى هناك يقدمون سرًّا عروض كباريه يوم الأحد في بعض الأمسيات داخل الزنازين الجماعية [لوتروين، 2009، 89]. كما أن الممثل البولوني ستيفا نجاراش حين وضعوه في معتقل أوشفيتز، صار يسائل المرحّلين الآخرين عن وجود مسرح بالمعتقل فيما كانت تصلهم بالقرب منهم أصداء تداريب الأوركسترا النازية للمعتقل. وحين علم بعدم وجود

(1) أي زمن إلحاق النمسا بألمانيا النازية (المترجم).

(2) هي مجموعة حكايات خرافية جمعها الأخوان يعقوب وولهلم غريم ونشراها بالألمانية عام 1812، وترجمت إلى العديد من اللغات (المترجم).

مسرح هناك قال: «علينا أن نمنح للناس مسرحًا لأن الكلمة ترفع الهامة عاليًا. هنا يوجد فنانون وأدباء. وعلينا أن نغطي بأي طريقة على أصوات الطبول وزعيق الأبواق هذا». وافق أحد المعتقلين القدماء الألمانيين على المبدأ، وهكذا بدأت تُنجز في إحدى الزنزانات الجماعية تمثيليات وعروض هزلية. ولم تظهر آثار الاضطراب على الممثلين الذين حافظوا على رباطة جأشهم. وخلال لحظات عديدة ساد صمت سادر على الزنزانة الواسعة. ثم انطلقت أغنية تتهكم من المحرقة والموت والأشغال الشاقة والجوع والسجّانين والجلادين ومنّا نحن أيضًا» [ضمن: بروفيتش، 134-135].

كان تشجيع السلطات الألمانية للمبادرات الثقافية ذا حدّين، فقد كان يساهم في لعبة التظاهر قصد منح جو «طبيعي» للرعب، أي إعادة هيكلة الواقع بتنقيحه في الظاهر. «فحين تُلعب فرجة ما في الجيتو أو في معسكر، ولا تجعل المخابرات الألمانية محبوبة بجرائمها، فإنها تشكل في نظرها جزءًا من النظام» [لوتروين، 2009، 92]، وتمنح وهم حياة ممكنة. وغالبًا ما كان هذا الضحك ينفلت من المسامع اليقِظة للجلادين ويمنح للمرحَّلين للمعسكرات إحساسًا بالحرية، ويخفف من قلقهم ويعزز الشعور بالوجود الجماعي. يتذكر حاييم فيدال سيفيرا، وهو شاب مُرحَّل بمعسكر أوشفيتز، أن الفكاهة ظلت موجودة في معسكرات الاعتقال النازية باعتبارها طريقة لعدم الاستسلام للرعب. ويضيف: «كان يحدث لنا أن نتضاحك بيننا من هيئتنا أو أصلنا. ومرارًا حين يطول شعرنا شيئًا ما، وبما أن علينا قطعة كي يتم التعرف علينا إذا ما فرّ أحدنا من المعتقل، كانوا يجزون شعر وسط رأسنا ويسمون ذلك: طريق القمل. وكنا نسمي اليهود اليونانيين: أنا أحلّق، وكان يسميني البولونيون: أتاتورك» [ضمن: لوتروين، 2009، 111]. ويشهد على ذلك أيضًا إيمري كيرتيش، الذي يصف ضحك مجموعة من المراهقين تحت رشّاش الحمام بعد حلق شعورهم من الجذر: «حولهم كانت أصوات مرحة، وهم يتضاربون بالماء ويحمحمون ويعطسون. وأنا والرفاق كنا نهزأ بعضنا من البعض بسبب رؤوسنا الحليقة».

كان الفارق كبيرًا بين الشفرات المعتادة لفك ألغاز العالم والأحداث التي تتوالى أمام أعين السجناء. فالمواضعات القديمة صارت غير ملائمة بحيث يُدخل ذلك الاضطراب في نظرتهم إلى حدّ أن الضحك لا يلبث أن ينبثق. إنه يولد في جانب منه من المفارقة ومن إحساس ممزوج برعب قاهر ومن استحالة تصديق ما يحدث، وبعض المساجين يردّون على القهر

غير المحتمل بأخذه حرفيًا واتخاذ موقف لا مبالٍ منه كما لو كانوا ممثلين في مسرحية. وفي رواية [الوجود من غير مصير]، يصف إيمري كيرتيش، الذي تمّ ترحليه للمعتقل في الخامسة عشرة من عمره، اكتشافه الساذج والمندهش لعالم معتقلات النازية. وحكايتُه المبنية دومًا على المفارقات تزجّ بالقارئ في الحيرة وهو يدرك ما يجري بفعل تغريب الحكاية. لكن الفتى يكتشف الوضعية رويدًا رويدًا ولا يستطيع تمامًا أن يصدّق الواقع الذي يراه بأمّ عينيه. وفكاهته الظاهرة كانت عبارة عن مِضفاة تحميه من العدوان والقساوة. يضحك الراوي أو يبتسم مرارًا في ما يشبه التسامح المرتبط برفض إدراك الواقع بشكل حرفي كما هو. «أتذكّر فقط أني خلال ذلك الوقت كانت تجتاحني الرغبة في الضحك قليلًا [...] بسبب الدهشة التي تثيرها فيّ الحيرة، وبسبب ذلك الانطباع الذي كان لي بأنني وقعت فجأة في قلب مسرحية عبثية لم أكن أعرف فيها دوري» [80-81]. تتذكر آنّا نوفاك لحظة مأساوية بمعتقل أوشفيتز سُرق فيها حذاؤها. كانت السماء تصب مطرًا مدرارًا خلال النداء الطويل على المساجين. استطاعت إحدى صديقاتها أن تعثر لها على حذاء ذي كعب خشبي بالٍ جدًّا. وكانت رجلاها تنغرسان في الوحل: «كان عليّ التوقف في كل لحظة لأفرغ الحذاء من الوحل، ولا جدوى من أن أذكر أنّي كنتُ مَثارَ ضحك مستمرّ. كنت أنشر البهجة من حولي، وهو أمر أفضل من نشر عدوى الزكام أو رائحة البراز. إنه الضحك! وإني لأتصور دهشة المدنيين هنا حين سأقول لهم: لم أرَ أبدًا الناس تضحك أكثر مما تضحك في المعسكر. قد يكون ذلك ضحكًا هستيريًّا كما يحدث الأمر في الجنائز [...]. كنا نبدو كلنا كعجائز فقدن كرامتهن، أو بالأحرى كشلّة من اليتيمات الحيارى اللواتي استبدّ بهن الضحك الأهوج فجأة. لم تكفّ رفيقاتي عن مواساتي وهن يتلوين من الضحك مؤكدات لي أنّ الوحل ما أن يتجمّد حتى يمكن أن أتعاطى الرياضات الشتوية» [2000، 216-217]. وهي تحكي في ما بعد نكتة مأساوية عن أولئك اللواتي يرمين بأنفسهن على الأسلاك الشائكة المكهربة: «هل تدري ما يقول السلوفاكيون عن يهوديٍّ لم يعد يحتمل أن يكون يهوديًّا إلى درجة أن يرمي بنفسه على الأسلاك المكهربة: «إنّه معادٍ للسامية» [221].

أن يختار المرء الضحك من الاضطهاد هو ضمان للحياة حين يكون كل ردّ فعل عرضةً للعقاب بالموت أو الترحيل للمعتقلات. الضحك يوفر تمكُّنًا رمزيًّا من السياق، بحيث إن الدلالة لا تعود مفروضة من الجلّادين وإنما من الضاحكين الذين يرفضون الإطار الذي يبدون فيه أسرى. يتذكّر

موسيقيُّ الجاز الذي نجا من معسكرات التعذيب النازية أن «المعتقلين كانوا يقضون وقتهم في تبادل النكت والنوادر، والدعابات السوداء الواحدة أكثر من الأخرى» [هرتزوغ، 2013، 262]. يتحدث بيير روسي عن أحدهم يسمى بانشفالد، «ذو بطن يلتصق جلده بالعظم وذو ضحكة متقطعة، إذ كان ذلك منه عنادًا كاريكاتيريًا للحياة [...] مغلفًا بفكاهة هائلة، وبتهريج مأساوي» [روسي، 1965، 10].

لكن، لم يكن كل الناس يضحكون في معسكرات التعذيب. بعضهم كانوا بعيدين عن ذلك، يستبد بهم الضنى وتغشاهم الكآبة، ولا ينتظرون غير موتهم كي يستجمعوا قواهم لذلك. فديمومة الضحك هي من صنيع أناس استثنائيين يرفضون الاستسلام ويجهَدون في مقاومة الضغط وسط المعتقلات الجماعية. كانت النكت تسري في المعسكرات كالنار في الهشيم: «هل تؤمن بالحياة بعد مقصورة القطار؟»، أو أيضًا: «لا تجزع عزيزي، سنلتقي مرة أخرى وقد صرنا قطع صابون صغيرة في واجهة المحلات». بل إن أحدهم يضيف: «حين سيُستخدم شحمك لصنع صابون الغسيل، سوف يُصنع من شحمي صابون الوجه» [بروفيتش، 1996، 327]. كما أن الضحك يقيم توزيعًا قاتلًا بين السجناء المرحَّلين والسجناء الآخرين، وهو ما يشهد عليه روبرت أنتيلم. يتظاهر لانسيو بالعمل، وينجح في الخدعة تحت أنظار رفاقه، فيضرب بيده على الطاولة ويبدأ في غناء [أغنية الرحيل]، فيضج جميع الحاضرين بالضحك. وكان حارس السجن بورتليك يعتقد أننا كلنا نشتغل. وكان هو يضحك أيضًا مع سجّان آخر. «وإذًا فإن كل واحد كان بإمكانه الضحك. لكني إذا ما اقتربت لأرى المسرحية، فإنه سوف يتوقف عن الضحك. كان بإمكاننا الضحك في الوقت نفسه لكن ليس بشكل جماعي. فأن يضحك المرء معه يعني القبول بأن شيئًا ما بيننا يمكنه أن يكون موضوعًا للفهم نفسه، ويأخذ المعنى ذاته. بيد أن حياتهم وحياتنا تتخذ وجهة متعارضة. فإذا ما ضحكنا، فذلك هو ما يجعل أوجههم شاحبة. وإذا ما ضحكوا، فذلك ما كنا نكره أشدَّ الكُره».

يتحدث ف. فرانك أيضًا عن «فكاهة المقصلة» التي كانت تسود في معتقل أوشفيتز لدى المعتقلين الذين كانوا يعلمون أنهم لم يعد لهم ما يفقدونه حينها، وبينما ماء رشاش الحمام يسيل، كنا ندعو بعضنا بعضًا للكلام بملاحظات مضحكة إلى هذا الحدّ أو ذاك، أو أنها على الأقل تزعم لنفسها أنها نكت مضحكة، ونسعى بأي ثمن أن نهزأ قبل كل شيء بأنفسنا، ثم

بالناس الآخرين أيضًا. فمن رشاش الحمام تنزل مرة أخرى وبشكل واقعي تفاحات عوض الماء» [1967، 39]. وحين يتم ترحيل المعتقلين إلى معسكر ملحق بمعسكر «داشو» يعرفون أنه لا يتوفّر على غرف الغاز، «كان مزاجنا الرائق يدفعنا إلى الضحك وابتكار النكت، بالرغم مما كان علينا معاناته خلال الساعات الموالية [...]. كنا مُفعمين بإثارة مرحة. تصوروا أنَّ المعتقل الجديد ليس به مدخنة، وأن أوشفيتز صار بعيدًا» [84]. إنَّه ضحك لتنفس الصعداء لا يقف وراءه أي هزل.

ثمة العديد من الشهادات التي تسير في المنحى نفسه، ذلك أن استعمال الفكاهة المرّة يُلهم المرء الشجاعة، ويستعيد له رمزيًا التحكّم في الوضعية المأساوية التي فرضت نفسها على الضحايا. إنها سبيل إلى نزع فتيل الجانب الأكثر حدّة في الرعب. لم يقم جان مولان -وهو تحت التعذيب- بالوشاية عن أيٍّ من رفاقه. وفي أحد الأيام، بدا أحد جلاديه مقتنعًا بأنه قد نجح في الدفع به إلى تقديم أسماء لرفاقه له. قام جان مولان فعلًا بخربشة شيء ما على قطعة ورق. تقدّم منه ضابط الغيستابو، فاكتشف أن جان مولان كان يرسم له بورتريهًا كاريكاتيريًا! ويلاحظ فريدمان بأن «أوشفيتز كانت تشكل ذروة العدوان العسفي والشيطاني، وهو ما يبدو أن الضحية ترد عليه بالبكاء والصراخ أو الصمت، لا بالضحك، وفي أحسن الحالات بالدعابات الفكاهية» [2007، 85]. فالضحك طريقة لكسر التنويم المغناطيسي للرعب لخلق المسافة معه، ولكيلا يستسلم المرء للخوف بل لمحاولة الإمساك به في شكل مغاير.

إن الافتتان بالمأساوي يؤدي إلى العجز التام، فهو يترك المرء مكبّل اليدين والرجلين، منذورًا لمبادرة الجلاد. والشخص المهدّد بالخطر يسعى من خلال الضحك إلى التعالي على الوضع واستعادة التحكّم فيه ولو من خلال شكل أوّلي منه. إنه ينتزع نفسه من مصيره بالتهكم على نفسه. فالفارق بين خفة الضحك وتفاهته الظاهرة والرُّعب الفائق الذي لا يمكن التعبير عنه يؤدي إلى عملية خرق تمنح للفكاهة عنصر قوة لا يُضاهى، إذا ما قبلتها الأطراف. ففي أكتوبر 1944 كانت الأنثربولوجية الفرنسية جرمان تِيّون محبوسة في معتقل رافنسبروك منذ عام، خاضعة للأشغال الشاقة. وكان المرحّلون للمعتقلات الألمانية يُطلق عليهم اسم: المتفرّغين، ويتم استخدامهم لذلك في جميع المهام المتصلة بمعسكرات التعذيب. في ذلك اليوم، أفلتت من الأشغال الشاقة وتمّ توجيهها لإفراغ حمولة قطار. وبذلك استطاعت

التخفّي في صندوق للتعليب. وهناك كتبت أوبرا صغيرة بعنوان: [المتفرّغ في أحضان جهنم]. إنها على طريقة أوفنباخ تحكي محاولات «المتفرّغين» للانفلات من لزوم الأعمال الشاقة. وبالموازاة مع ذلك، قام عالم طبيعة بوصف هذه الفصيلة الجديدة كلّ الجدة في عالم الحيوان التي هي المرحّلون لمعسكرات التعذيب. وهذا النص المليء بالفكاهة وبالمشاهد المضحكة تلته جيرمان تيّون في الليلة نفسها على رفيقاتها فوجدن فيه لحظات مُرّة وتواطؤًا كبيرين.

ينبع الضحك من ذلك التناقض المستعصي على الحلّ بين وصف الرعب وكون ذلك الرعب لا يمكن أن يتصوره أحد من غير أن يكون قد عاشه. فالضحك مع الموتى وبصحبتهم ليس ضحكًا مرحًا ولا يائسًا كليةً، فهو يمكّن من بُعد آخر خاص بالرعب، وهو محرج لكل من لا يكون للتوّ عرضة للطحن.

الضحك حتى من «الشُّواه»[1]

الضحك اليوم من الرعب لا يجد له تبريرًا إلّا إذا كان الوضع غير المحتمل لا يزال موجودًا في الصورة أو الحكاية. والضحك من الاضطهاد والمجازر التي عرفها اليهود... يعني عدم النسيان بتاتًا لطبيعة تلك الظروف. فهو إذا كان يلطّف من المأساة ويهزأ منها أو يجعلها أمرًا عاديًّا، فهو متواطئ مع الجريمة، ويساهم في العنف، حتى ولو كان يزعم أنه يأخذ من ذلك مسافة ما. إنّه يضحك من الحدث كما لو كان يضحك من نكتة جيدة. وهو يدنّس أرواح الضحايا بمحو معاناتهم التي لا تضاهى. وأدورنو وهوزكهايمر يرفضان الاعتقاد بأن يكون ذلك الاستعمال الفكاهي للمأساوي أمرًا قابلًا للتصوُّر والتفكير. «من بضع سنوات خلت، طُرح السؤال عن معرفة إذا كانت الفاشية يمكن تقديمها بطريقة هزلية أو ساخرة من غير خيانة ضحاياها. فالطابع الغريب لهتلر ولمن مَعه وطابعه المتصنّع والتابع والمتواطئ مع صحافة الفضائح كما روجه الواشية أمرٌ لا يمكن نكرانه. والضحك من ذَلك أمر غير ممكن» [ضمن: كوهن، 2009، 57]. وأدورنو نفسه، إن كان معجبًا بفيلم [الدكتاتور] لشارلي شابلن (1940)، يأسف للمشهد الذي تبدو فيه المرأة الشابة وهي تكيل الضربات في الرأس لأعضاء في المخابرات

(1) يعين هذا الاسم المجزرة التي تعرض لها اليهود على يد النازية. فقد أباد النازيون بين 5 و6 ملايين يهودي أي ما يعادل ثلثي يهود أوربا (المترجم).

النازية بمقلاة، لأن وضعية كتلك في ألمانيا النازية كانت ستكون سببًا في مقتلها لا مذعاةً للضحك. لكن، ربما كان أدورنو ينقصه الحس الفكاهي. فالضحك ليس بالأمر غير الملائم للاستنكار والتنديد.

تستعيد ديان كوهن ملاحظات الفيلسوفين بتناظر مع فيلم [الحياة جميلة] لروبرتو بينيني. «يمكننا القول بأن فيلم [الحياة جميلة] يقوم بعمل مُشين كلما عمد البطل إلى القيام بعمليات قرصنة من غير أن يقوم الألمان برميه للتوّ برصاصة في الرأس. وسيكون ذلك بالتأكيد تجربة ذهنية مهمة في أن يتصور المشاهد كيف سيكون الفيلم لو فجأة تعرض غيدو للقتل ببرودة وهو يمارس تهريجه» [كوهن، 2009، 58]. ففي هذا الفيلم، يقوم غيدو-للمحافظة على ابنه وبخيال مبتكر رائع- بإيهامه بأن معسكر الاعتقال هو ملعب يفوز به المنتصر بدبابة. والرهان هو أن يجعل الفكاهي من معتقل أوشفيتز موطنًا لكوميديا وبلورة فكاهة سوداء بالارتجال حسب الظروف. لكن المعسكر في نظر المتفرج، وكما أعاد تشكيله المُخرج الإيطالي روبرتو بينيني، ليس له شراسة معسكر التعذيب، فهو شهادة عليه في ملامحه العامة. والحراس الألمان فيه أناس بلداء لا قُساة غِلاظ، وهم مدعاة للضحك وغالبًا ما يتلاعب بهم غيدو. لا أحد يضحك من المرحَّلين اليهود إلى معسكرات التعذيب. ومن المستحيل أن ينسى المرء أنه أمام حكاية ولو كانت تلك الحكاية مريرة. وفي أحد المشاهد النهائية، يخفي الأب الصبي في برميل ويبتعد بعدَها للتحرّي في الأمور. لكنه يعود نحوه بعد وقت يدفعه الجندي الذي يريد قتله. وفي تلك اللحظة، نشاهده وهو يقوم ببعض البهلوانيات لأنه يعرف أن ابنه يراه. من الصعب على المشاهد أمام تأثير ما يحدث وهوله أن يضحك وهو يعرف المصير الذي ينتظر غيدو، في الوقت الذي كان فيه الصبي يضحك ملء شدقيه من إيماءات أبيه. يحارب فيلم بينيني الرعب بالضحك. لكنّ موت غيدو أمر مزعج للمُشاهد لأنه علامة على غياب الالتباس. فالفيلم مَجاز لمقاومة الضغط. والحكاية المضادة المطبوعة بالفكاهة التي يقدمها الأب لابنه تحمي الصبي من الكارثة بالحب والاهتمام الذي يكون موضوعًا له.

الفيلم ليس إذًا ذا طابع تسجيلي عن معتقل أوشفيتز. والموقف الذي تلتزم به الحكاية عبر تحويل الأحداث أمر لا يُفلت من فهم المشاهد أبدًا. فضلًا عن ذلك، تشدّد النهاية المأساوية للشخصية على أن المَزحة قد طالت. صحيح أن الفيلم يتعرض لعدوّ «خارج حقل الكاميرا» في مواطن عديدة،

وخاصة بالشخصية العمومية والتهريجية لروبرتو بينيني. ومرحه الوافر خلال مهرجان «كان» لحظة تسلّمه جائزة الأوسكار مزعجٌ بالنظر لقساوة فيلمه. فخطورة الفكاهة تكمن في وضع المرهم على المأساة ومحو مرارتها لصالح خفة النبرة. لكن الفيلم قد أفلت من هذا النوع من النقد. صحيح أن رفض رؤية هذا النوع من الأفلام أمرٌ يظلّ مشروعًا بإرادة مؤكدة في حماية ذاكرة الرعب. هكذا عبَّر الحَبر اليهودي دانييل فهري عن رفضه مشاهدة فيلم [الحياة جميلة] أو [قطار الحياة] أو غيرها بقوله: «أنا متأكد أنني إن رحت لمشاهدة هذه الأفلام سأحبها وسأضحك خلالها، وسأبكي حيثما أراد لي المخرجون أن أبكي. لكني أعرف أن ضميري سيؤنّبني لأني ضحكت وبكيت من وضعيات وشخصيات خيالية بينما ذاكرتي تحبل بالصور الفظيعة لمأساة لا تستطيع أي كلمة عن التعبير عنها» [ضمن: لوتروين، 2009، 352]. ومع ذلك فإن الضحك الذي ينبعث اليوم، حتى من أعمال تولّدت عن «الشُّواه» أو بعد هجوم إرهابي، يدل على رفض ترك المجال فسيحًا أمام القتلة، فهو سبيل للتهكّم منهم والتركيز على عجزهم. إنه ضحك يرفض الوقاحة التي بها يتحكّم الجلادون من الأحياء بالاستمرار في وسم الحساسية الجماعية. فتحريم الضحك يشكّل توقيعًا للانتصار المأساوي للعدو.

الضحك ضدّ الخوف

نحن نصادف الضحك أيضًا حين تثير وضعية ما الخوف فينا. داهمت الروائي الأمريكي هنري ميلر يومًا عاصفة هوجاء مع صديقتين له، وغشاهم البرق والرعد من كل جانب واستبد بهم الهلع، فانفجر بالضحك. «حين يداهمني الخوف يستبدّ بي الضحك بشكل حتمي. لهذا ضحكت إذًا، بذلك الضحك المتوحّش الذي يجمد الدم في العروق، فيما كانت الفتاتان اللتان تسمعاني أضحك تطلقان الصرخات بملء حلقيهما» [1952، 306]. الضحك يفرغ الامتلاء الفائض في عاطفة غامرة لا تُحتمل. يحكي أ. كوستلر في رواية [وصيّة إسبانية] عمليات القتل العديدة التي قامت بها جيوش فرانكو في السجن الذي كان أسيرًا به. ففي إحدى الليالي سمع باب زنزانة قريبة منه يُفتح. وسمع المعتقَل يتساءل بصوت ناعس عما يحدث وهو يرى السجّان قد أتاه برفقة راهب كي يقوده للإعدام. فقال للراهب: «يبدو أنك تعمل لي مقلبًا مازحًا. ولقد أدركت للتوّ أنّ الأمر يتعلق بمقلب». لكن

السجان أوضح له أن الأمر لم يكن كذلك. فاختنقت الضحكة في حلق السجين. وتمّ إعدامه بعد ذلك ببضعة دقائق» [كوستلر، 1992، 219]. يتحدث ج. ك. فلوغل عن حال الجنود الذين نجوْا من انفجار قنابل قريبًا منهم قتلت العديد من رفاقهم، فاستبد بهم ضحك قاهر قطع منهم الأنفاس [1954، 717]. لقد رمى بهم مزيج من الرعب والسلوان خارج ذواتهم في نوع من الدهشة العظمى. الأمر لا يتعلق هنا بضحك تواصلي، بل بضحك منقطع عن الآخر. إنه ضحك توحُّدي يسم مُسبقًا الانسلاخ عن العالم.

كان أعمى يدندن بأغنية تحت النافذة التي كانت إيمّا بوفاري تعيش فيها لحظاتها الأخيرة، وهي الأغنية التي كانت تسمعها في وقت علاقتها العاشقة الملتهبة مع رودولف خلال أول نزهة لهما على متن الجياد: «غالبًا ما يجعل دفء يوم صحو الفتاة تحلم بالحب». «بدأت إيمّا تطلق الضحكات. كان ضحكًا هستيريًّا وقاسيًا ويائسا، وهي تخال أنّها ترى الوجه البشع للرجل البئيس الذي يقف في الظلمات الأبدية كفزّاعة». لقد كان التوتر فظيعًا. فأمام الفوضى المأساوية للعالم وأمام طابعه الظالم، لا يبقى غير الضحك. وهو ما يشهد عليه دومنيك بوبي المنغلق في جسده كما لو كان ضحية متلازمة الانحباس[1]: «انتابني مرح غريب حينها. لم أكن فقط منفيًّا ومشلولًا وأشبه بالأصم ومجردًا من الملذات كافة ومنذورا لحياة أخطبوطية، بل إني كنتُ بشعًا. لقد تملّكني ضحك جنوني عصبي ناجم عن تراكم الكوارث عليّ. لكن بعد ضربة القدَر الأخيرة كان عليّ اعتبارها مَزحة فقط» [1977، 31]. أحيانًا يكون ذلك الضحك الذي لا يتحكم به المرء أشبه بالاعتراف. ففي محاكمة نورمبرغ في فاتح ديسمبر 1945 كان غورينغ (القائد الأسبق للفريق الجوي النازي)، ومعه ريبنتروب (الوزير السابق للشؤون الخارجية للرايخ)، يستمعان لتسجيل محادثة هاتفية قاما بها في مارس 1938 واعترضتها سلطات لندن. وفي الفرحة التي تلت إلحاق النمسا بألمانيا النازية، الذي كان الرجلان وراء القيام به، عمدًا كلٌّ بدوره إلى ارتجال مشهد دعاية للنازية. وحين أُسمعا المقطع المسجّل قاما بالاحتجاج بحسن نيتهما. فحسبهما، كان إلحاق النمسا قد تمّ بطلب من الشعب النمساوي. «في تلك اللحظة حدث شيء مدهش. فقد وقف غورينغ في منصة الاتهام ورفع رأسه وبدأ بالضحك. كان ضحكًا كاملًا أطلق له العنان بحيث عثر عليه

(1) متلازمة تشل خلايا الدماغ وتجمد حركة الشخص وملامحه بحيث لا يستطيع أن يحرك غير بؤبؤيه (المترجم).

التحكّم فيه. وأطلق نظرة تجاه ريبنتروب من وراء هايس. وهذا الأخير الذي كان زامًّا شفتيه نظر لغورينغ وبسط شفتيه وبدأ يضحك بدوره بضحك صريح صاخب. مرت ست سنوات ويا لها من سنوات. فلم يبق لهؤلاء الرجال غير حياة يُحيق بها الخطر. بيد أن الشريكين المأساويين ظلّا يضحكان ويضحكان على الطريقة التي خدعا بها العالم وغشّاه بها في لعبة الشعوب والدم» [كيسل، 2018، 129].

حين لا تسعف العبارة المرء أو يبحّ صوته أمام الاستنكار أو الرعب، لا يظل غير الصراخ أو الضحك المجرّد من أيّ بعد تواصلي، يدور في الفراغ باعتباره نرفزة لا يُتحكم فيها. إنه تحطيم للّغة المنطوقة إزاء وضعية تترك المرء أبكمَ من غير صوت. حينها تسيطر العاطفة وتفضّل استعمالًا للصوت يجاوز مقاصد المرء. إن هذا الضحك الآلي هو صيغة صوتية تكون ذات دلالة عميقة، غير أنه لا ينتمي إلى الأدب العادي. فالفرد يفقد معه كل أساس لقدميه ويتخلى عن جميع الإكراهات المتعلقة بالتمثُّلات الاجتماعية. إنه ينهار غالبًا وهو يضع يديه على وجهٍ فقد ماءه، في الآن نفسه الذي يفقد فيه صوته وانغراسه في العالم. الضحك المتشنّج عبارة عن هوّة صائتة تكون بعيدة عن النظام العادي للمعنى الذي يحمله الكلام، وهو يكون مع ذلك معنى في مستوى آخر باعتباره يترجم الخوف واليأس والدهشة والخيبة وما عداها. الوضعية حينها تجاوز الكلمات وقدرة اللغة على احتوائها، بحيث يغدو كل كلامٍ فاشلًا. يكون ضحك الرعب في علاقة مع الجسد، وفي تجمّد المعنى وتكلُّسه، حين تتكسّر المعالم وتستدعي ما هو سابق على اللغة. إنه يعلن عن انهيار الرمزي وسقوط اللغة في الفراغ وتمزُّق اللغة، إذ لا يعود ثمّة من تواتر أو اتصال ممكن، بحيث تصبح حدود اللغة غُرْضة لاضطهاد الحدث [لوبروتون، 2011]. الضحك ممحاة تبدّد مرارة الظروف وتمنح نفَسًا جديدًا للمرء.

الأمين، جندي جزائري وأحد الرجال غير المسلمين القلائل في الجيش. وقد تعرض للاعتقال يومًا بتهمة مؤامرة خيالية، وسُجن لمدة ثلاث سنوات عذّب خلالها بالكهرباء على مناطقه الحميمة، وضُرب بأحذية الجلادين ورُش بالماء البارد بحيث إنه تعرض لشتى أنواع التعذيب كي يعترف بأسماء شركائه. «وفي أحد الصباحات، حيث كانوا يهيئون للأمين الصعقات الكهربائية، بدأ هذا الأخير يطلق ضحكات صاخبة. لقد وعى بحقيقة أساسية [...]. فإما أن يقتلوه وإما أن يكفّوا عن تعذيبه. ففي كلتا الحالتين

لم يعد ذلك يؤثر فيه بتاتًا. لقد غدا حرًّا» [مورهيد، 2006، 257]. صارت عمليات التعذيب أكثر وحشية، غير أنه لم يعد يحس أبدًا بهشاشته. وسوف يتم فيما بعد إطلاق سراحه لعدم كفاية الدلائل على جرمه.

ثمة جنود يتهيّأون للإنزال في شاطئ تقصفه مدافع العدو. بدأ الرعب يستشري في نفوسهم. ثم إن أحدهم انهار وبدأ يقهقه ضحكًا وهو يرى وجوه رفاقه المرعوبة. وللتو سرى الضحك بينهم كما تسري النار في الهشيم ولطّف من الوضعية المتوتّرة، فتبدّد الخوف. وفي زنزانة منفردة كان ثمة سجين معزول عن كل اتصال بالناس يتعرّض لجميع أنواع التعذيب اليومية منذ أسابيع. وفي يوم ما نظر وهو منهك إلى حراسه من خلال ثقب في الجدار. وفهم أن أحدهم يسأل رفيقه عن الساعة. وبدأ الآخر يبحث عن ساعته في قعر أحد جيوبه بلا جدوى. وأمام هذا العبث، انفجر السجين ضاحكًا برغم جراحه. «وحين توقفت عن الضحك. قلت في نفسي: لقد اعتقدت أني سأموت اليوم، لكني تمتعت بضحك جنوني. وبذلك أدركت قوة الفكاهة في تلك الوضعيات» [ضمن: فرانسسكاتو، 2003، 146].

خلال سنوات الجمر بالجزائر، وكان الأصوليون حينها لا يتوقفون عن المجازر، كان الفكاهي فلّاغ يائسًا، غير أنه لم يتخلّ عن سلاح الضحك. «أحيانًا، لحظات قليلة قبل بداية العرض الفكاهي، كنتُ أبكي لوحدي في الكواليس. كنت أفكر في ضحايا المجازر وفي أصدقائي الذين قُتلوا بسبب أفكارهم وفي كل النساء اللواتي يناضلن من أجل حريتهن كما في العاطلين الشباب. وكنت أُفهمهم: أنا أمثّل من أجلكم. ثم أمسح دموعي وأنطلق نحو خشبة المسرح. فأنا أضحك كي لا أموت» [1999، 160]. الضحك هو الميزان وعصا الرقّاص التي بها يقفز المرء على هوّة الظروف من غير أن ينغمس فيها.

الضحك المرّ

في عام 410 ق.م كان الفيلسوف ديمقريطس يضحك من كل شيء. الوفيات كما المآسي كانت تثير في نفسه الضحك، بحيث إنّه كان يتهكم من الحوادث كافّة. أصيب أناس مدينة أبديرا التي يعيش بها بالجزع لأن فيلسوفهم أصيب بالجنون. فطلبوا العون من أبقراط فجاءهم وقضى وقتًا طويلًا معه. وخرج وهو مقتنع أن ضحك ديمقريطس يعبر عن موقف حكيم أمام سخافة الوجود البشري. وتوجه إليهم بالقول: «الأمر ليس

جنونًا، بل إن القوة المفرطة للنفس هي ما تظهر على هذا الرجل». لقد كان ديمقريطس ضحية إفراط في المعرفة، والناس يحكمون عليه بالجنون بينما هو يضحك من جنون الناس. فضحكه شكل من أشكال الحكمة المتصلة بنسبية الأشياء. «وبعدها، عاد الرجل إلى وضعه المعتاد، وبدأ يطلق الضحكات، والاستهزاء من كل شيء، ثم إنه لزم الصمت» [أبقراط، 1991، 79]. إن ضحك ديمقريطس ذو طابع ميتافيزيقي، لأنه يعتبر العالم كله سياقًا لما يبعث على الضحك، لا فقط الأحداث الخاصة. ففي نظره ليست أوضاع الحياة اليومية هي ما يثير الضحك وإنما الحياة فقط توجد وهي ساهية عن زوالها وعن تفاهتها. ثمة شيء طهراني وزاهد في هذا الضحك، وتفوُّق على العامة التي تُعتبر جاهلة. إنه رجل يضحك أمام موت شخص وأمام جريمة أو جنون. وقد عاتبه أبقراط بقوله: «أنت تضحك أمام ما يلزم التأسّي له، وتأسى لما يلزم الفرح له». فديمقريطس يبدو غير مُبالٍ بمصير بني جلْدته. يلخص إيڤ كاسي [2016، 60] حاله قائلًا: «لقد غمس كآبته في الضحك، كما يغمسها آخرون في الخمر». ويردّ ديمقريطس على ذلك بأنه يستمتع بجنون الناس. «ضحكي يندّد لديهم بغياب أيّ مشروع معقول؛ فهم لا سمع لهم ولا بصر، والحال أن الحاسة الوحيدة للإنسان، المستنير بفكر صارم، تتمثّل في استشراف ما سيأتي».

ثمة فيلسوف آخر يتمتع بسمعة معاكسة هو هيرقليطس المعروف بكآبته. فأحدهما يأسف لحدث والآخر يسخر من الحدث نفسه. إذا كان ضحك ديمقريطس فيه بعض المقت للناس ويُبين عن تعاليه، فإن حزن هيرقليطس يكشف عن تضامنه مع همومهم. بل إن مونتيني يمتدح هيرقليطس الذي يعبّر عن قبوله بالعالم ضدًا على ديمقريطس القليل الحساسية بهموم ومصائب بني جلْدته.

ثمة ضحك لا يبعد عن كآبة هيرقليطس، وهو يجسد حزنًا دفينًا وقلقًا غامرًا، وفي الآن نفسه سعْيًا إلى التخفيف منه بهذا القدر أو ذاك من النجاح. وموضوع المهرج الحزين يكشف جيدًا عن هذه الالتباسات [ستاروبنسكي، 1970]. في 1896، رسم الفنان لوتريك لوحة [المهرّجة الجالسة] وهي جاثية تراقب الرسام وعلى محياها يرتسم الشرود والأسى. إنها تبدو وقد هدّها مصيرها. هناك لوحات أخرى للوتريك تسير في المنحى نفسه، ومعها أيضًا لوحات أخرى للفنانَيْن إنسور ورِوولت. وفي السينما يقدم لنا شارلي شابلن مرارًا هذه الصورة الملتبسة خاصة في فيلم «أضواء

المدينة» حيث يجسد دور «كالفيرو»، وهو مهرج عجوز لم يعد أحد يرغب في تشغيله لأنّه لم يعد يُضحك أحدًا، فيتعاطى الخمر لنسيان ما يعيش من ضنى. وفي إحدى الأمسيات، نراه ينقذ إحدى جاراته من الموت، وهي راقصة باليه شابة يائسة نظرًا لشلل أصاب رجلها. وسوف يقدم لها يد العون بحيث تستطيع لَملمة نفسها واستعادة فنّها لتصبح نجمة معروفة. وحين عاد هو أيضًا إلى السيرك، بتشجيع من الراقصة، عرف نجاحًا لم يعرفه من قبل، غير أنه سيسقط ويموت من أثر ذلك. لكنه كان قد ربّى في الفتاة حبًّا وشغفًا بمهنتها وبمتطلباتها.

يجسد جيلسومينا في فيلم [لاستradا] لفدريكو فليني أيضًا صورة مأساوية ليأس المهرج المحكوم عليه بإضحاك جمهوره وهو يختنق بشهقات البكاء. وفي رواية [البسمة في أسفل السلم] التي كتبها هنري ميلر تكريمًا لراوولت، يحكي قصة أوغست، وهو مهرج يشك في فنّه. وفي يوم ما عاش لحظة شرود وهو يؤدي أحد الأدوار. وبما أنه غاب عن كل شيء فقد ظل لحظة جامدًا في أسفل السلّم، وخرج من ذلك الشرود قلقًا، غير أن الجمهور كان مقتنعًا أن الأمر يتعلق بمَزحة فكاهية رائعة للمهرج، فغمره بالتصفيق. ومع ذلك كان الرجل متعبًا من مهنته التي لا تثير غير الضحك، بينما كان حلمه يدخل على الناس المرح. انتهى الرجل إلى ترك السيرك بحثًا عن التواضع، مجترًا فشله لأنه كان عاجزًا عن عدم إثارة أي شيء آخر غير الضحك. ثم إنه كرّس نفسه لأعمال هامشية في سيرك متواضع لا يعرفه فيه أحد، مكتفيًا بمدّ يد المساعدة للفنانين. وفي إحدى الليالي، وقد ألمّ المرض بمهرج السيرك، طلب أوغست من صاحب السيرك أن يعوض المهرج المريض من غير أن يكشف عن هوية من يعوضه. عرف العرض نجاحًا منقطع النظير، غير أن أوغست وهو يسرع في التخلص من شخصيته، زار المهرج المريض كي يخبره بأنه يعيد له شخصيته. لكن الرجل أصيب بالدهشة والحيرة، فهو لم يعرف أبدًا ذلك النجاح في مشواره. ومن كثرة الأسى أقدم على الانتحار. تابع أوغست مسيره المرّ بالتجوّل في المدينة وعاش لحظة وجد أخرى وهو يتأمل القمر. وحينها أبصر شرطيًا خاله ملك الخلاص، فهرع إليه مبتهلًا، غير أن الأخير كال له الضرب المبرّح. إن هذه الأعمال كافّة وغيرها، تترجم التباس ضحك لا يكون سوى واجهة لتغليف التعاسة واليأس.

تتجلى مأساة الضحك الذي كأنه بكاء في كتاب [الرجل الذي يضحك]

لفكتور هوغو. غوينبْلين طفل سُرق من حضن أمه، وهو من عائلة من الأمراء غير أنه رُبّي كطفل مسلٍّ في السيرك في عائلة من البهلوانات، أي أولئك الأشخاص الذين يبترون أطراف الأطفال ليحولوهم إلى «وحوش» للاستعراض. وقد شُوه وجهه لكي يتمَّ توسيع طرفي شفتيه وجعل بسمة عريضة جدًّا ترتسم دومًا على محيّاه. وحين اكتُشف أصله واستعاد وضعيته السابقة، صار لوردًا لإنجلترا وصار يحضر في أعلى مَجمع وأرفعه بالبلد. لكنه حين يأخذ الكلمة للدفاع عن الشعب الذي يصف بؤسه، كان يثير زوبعة من الضحك، سواء بفحوى كلامه أم بالتكشيرة الضاحكة الثابتة التي ترتسم دومًا على وجهه، والتي تبدو كما لو أنها لا تكف عن الهُزء منه. ففي المتخيلات الاجتماعية كما في الحياة ثمة جانب خفيّ من الضحك يحسّ به الناس دومًا.

الضحكات المأساوية

الضحك مُجاوزة للمأساة وإنكار لوضعية الضحية. فمَن يكون مُقبلًا على الموت ويطلق الضحكات أمام القاتل يجعل الجلاد في حالٍ تتبدّد فيها اللذة التي يستقيها من الحدث، لأنه بدوره صار موضوعًا للإنكار بغرابة ذلك التصرف. الإنسان الضاحك يؤكد الحياة وينزع فتيل عنف الجلاد الذي يصطدم ببسمة تذكّره بشراسة اللحظة وقساوتها ويحس بالمزايدة على طابعها العبثي. تفصح الأغنية اليهودية اليديشية عن هذا التشابك بين الألم والضحك، وكذا قصيدة [ريكلغْلازر] في غيتو فيلينيوس: «الضحكات اليهودية/ مشبعة بالألم/ حين لا فائدة في البكاء/ علينا الضحك ما استطعنا لذلك سبيلًا/ حتى لو كان القلب يبكي من ذلك ألمًا/ نحن نضحك ما دمنا على قيد الحياة/ فلتجعلْ ضحكك يضدى في البعيد/ ولْتأمل أن يكون الوقت قريبًا/ ذلك الذي ستضحك فيه/ دومًا من أعماق قلبك» [ضمن: لوتروين، 2009، 97]. إن تحول المصائب إلى مورد للفكاهة يبني مقاومة الضغط والمقاومة والمواجهة اللهوانية للعدوان. الفكاهة لا تَنسى، غير أنها تبعد الآثار الأليمة عن الشخص كي يستعيد نفَسه. «إن الطابع الفكاهي للفرد هو سمة فيه لحرّية معينة؛ فهو عكس الصلابة الدفاعية التي يتسم بها المرض. إنه حليف المعالج النفسي، الذي بفضله يحس بنوعٍ من الثقة ويحس بإمكان حرّية ما في العمل العلاجي» [وينيكوت، 1975، 35]. الفكاهة إذًا تتملّك الفشل أو الرعب، وتستعيد السيطرة على الوضع.

يعتبر كليمون روسي أن الضحك المأساوي «ينبثق حين يكون ثمة غياب فجائي لشخص ما [...] بحيث يتم الحذف من غير مبرّر والتحطيم من غير إدراج ذلك التحطيم في منظور تفسيري ونهائي وتعويضي»[1971، 173]. فحين يتحرر الفرد من كل وهم، تُلفيه يعترف بهشاشة الحياة وحتى بقدَرية الفاجعة التي يراها أمامه. وهو يعلم أن المَخرج الوحيد منها هو معارضة قساوة القدَر بالضحك. هكذا يتحرر الإنسان الضاحك للحظةٍ من فرائض الهوية، ويتخفّف من ذاته حتى ولو لم يستطع استعادة الشخصية التي كان عليها. فالحياة ما زالت هنا، معرضة لخطر محدق، لكن لا شيء يبدّد الأمل. وبما أن الضحك من صلب عبثية الحياة وتناقضاتها وفوضاها، فإن جورج باتاي (1970) يربطه «بممارسة الفرح أمام الموت». أي موقف يمكن أن يقفه المرء إزاء الهوة التي تنبثق فجأة في النسيج الممزَّق للمجتمع؟ الإحساس نفسه نجده لدى الشاعر الإسباني أكتافيو باث: «أمام الوعي المدوّخ للفراغ، باعتباره فُرجة فريدة من نوعها، يكون الضحك أيضًا الجواب الوحيد والأوحد. والفكر الغربي، وهو يبلغ هذا المبلغ القصيّ (إذ بعده ليس ثمة شيء)، يتفحّص نفسه قبل أن يتبدّد في الشفافية نفسها. فهو لا يُصدر الأحكام ولا يقوم بالإدانة بل فقط يضحك» [1983، 238]. «الضحك يهزأ من الفراغ، ويحافظ على الإنسان في وضعية اللاعب، حتى لو مسّ بحدود معنى إنسيّته. هكذا يتذكّر جورج باتاي لحظة كان يتمشّى فيها في الشارع بباريس، وفجأة صار مأخوذًا بلحظة وجد رمت به في هوة سحيقة من بواطنه. «ثمة فضاء مُشبع بالضحكات يفتح هوّته الكالحة أمامي. وأنا أعبر الشارع أصبحت مجهولًا في هذا العدم المجهول... كنت أُنكر تلك الجدران الرمادية التي تحبسني، وأنطلق في ما يشبه الانتشاء [...]. كنت أضحك وأضحك كما لم يضحك امرؤ قبلي، بحيث إن أغوار الأشياء تنفتح في وجهي، مجردة عارية، كما لو قد فارقت الحياة» [1954، 46].

أما توزني، فإنه يعارض الضحك الأسود، الذي يتهكم من الموت ويتلاعب بالجنائزي، بالضحك الأبيض الذي يراه ميتافيزيقيًا وأكثر كونيةً وبغتًا للّامتناهي في صلب الأشياء. «الإنسان الذي يضحك ضحكًا أبيض يبصر بالهوة بين الشبكات المنفرجة للأشياء. إنه يعرف فجأة أن لا شيء ذو أهمية. وهو الآن ضحية قلق سادر غير أنه يحس أنه قد تخلّص من كل خوف بسبب ذلك [...]. حين تنفتح النصال المنفصلة للجسر الذي يسير فيه بنو البشر على الفراغ الذي لا عمق له، فإن أغلب الناس لا يبصرون بشيء، غير أن بعضهم يرى ذلك اللاشيء. هؤلاء ينظرون لموقع أقدامهم من

غير خوف أو رجفة ويغنون بمرح أغنية [الملك عاريًا][1]. الضحك الأبيض هو ضحك اتحادهم ورجوعهم للعالم» [توزني، 1977، 199]. هذا الضحك هو تعرّف على العبث العُضال للعالم الذي يضرب الوجود بقوة قاهرة. إنه أداة ملائمة تساهم بفعالية في «المهمة التي لا نهاية لها» للحفاظ على الواقع الذي يتحدث عنه عالم النفس وينّيكوت.

الضحك يحمي من الحيرة والخوف، وهو الأناقة الأخيرة التي يملكها المعنى كي لا يستسلم أمام ثقل الأحداث ويحافظ على الوعي في حالٍ يقظة. والحس الفكاهي انفصال هادئ يخفف من الحدّة الممكنة للأحداث. فحتى لو فُقد كل شيء فهو يكون انفلاتًا من القلق، ورفضًا لتحكم الأحداث الخارجية في الإنسان. إنه يفصح عن عبثية العدوان وعدم جدواه لدى الضحية. «اتركوني أضحك»، يذكّر رومان غاري بصورة فوتوغرافية لجندي ألماني نرى فيها يهوديًا أصوليًا وجندي ألماني يجره من لحيته: «ما الذي كان يفعله اليهودي الأصولي الذي يُجرّ من لحيته وحيدًا وسط الجنود الألمان الذين يتضاحكون حوله كالصبيان؟ كان يضحك هو أيضًا» [1967، 51]. لقد كان الرجل محرجًا أو مشدوهًا، وصار يضحك لا من الفرح وإنما من الدهشة أمام قطيعة جذرية وغير منتظرة لآداب اللياقة. لقد استعاد ردّ فعل طفولي يجعل الأطفال يحبون جز لحية الكبار، أو لحظة اللعب بلعبة «من يضحك الأول نجره من لحيته». إنه يضحك أيضًا من دوخة تبدّد المعالم كافة. وهو يضحك من الحيرة، غير أنه يؤكد للجنود سيادته على نفسه، بحيث لا يلجأ للابتهال ولا ينصاع للخوف. إنه يكسر نظام الإهانة بالمشاركة فيه في الاتجاه المعاكس ومن ثمّ يقوم بقلْبه. فثمة حيث يريد الجنود الهُزء برجل مشتت الذهن ويحسّ بالعار، يجدون أنفسهم أمام شخص هادئ وضاحك.

(1) أغنية ترتبط بخرافة «الثياب الجديدة للإمبراطور»، المعروفة أيضًا بـ«الملك مجردًا من الثياب»، نشرها أندرسون بالدنماركية عام 1837 (المترجم).

7. الشفاء بالضحك

«الضحك هو الصحة. والأطباء يصفون لمرضاهم الضحك دواءً».

شوليم أليشيم، الخياط المسحور[1]

الضحك من الذات يعني طرد شراسة المرض أو الاكتئاب، ويخفف من وطأة الشرنقة التي يوجد محبوسًا فيها. والفرد يستعيد للحظةٍ تفوقه على خوفه حتى إنْ لم يربح شيئًا آخر. والكتاب المقدس يردّد ذلك مرارًا، إذ جاء فيه: «القلب المرح يشفي من المرض كالدواء، لكنّ الروح الأسيّة تجفّف العظام» [سِفر الأمثال،17: 22]. «القلب المرح حياة للجسم» [سِفر الأمثال،14: 30]. «بهجة الإنسان تطيل عمره» [سِفر الأمثال،30: 22]. ويعتبر الطب اليوناني كما فصّل فيه أبقراط وجالينوس أن الموقف العطوف للمعالجين إزاء مرضاهم يعزز نجاعة فنّهم. فالفعل في النفس أمر ضروري لعلاج الجسد والطبيب يولّد الثقة، وكذا: «المزاج الرائق» الذي يتطلبه الطب السقراطي لتعزيز الشفاء. يصرح رابليه في مستهل [بانتاغرويل] بالفضائل المتصلة بقراءة كتابه [غارغانتوا]. فإذا عاد نبلاء أقوياء وشرفاء بخفّي حُنين من الصيد، «فإن مؤردهم للاستمتاع -لكيلا يغوصوا في الكآبة والأسى- أن يعيدوا قراءة الأعمال الرائعة لغارغانتوا. ثمة أناس آخرون في العالم -وهذا ليس من باب الهراء- حين يلمّ بهم ألم أسنان حادّ -وبعد أن يبذّروا أموالهم كافة من غير فائدة- لا يجدون دواءً أنجع ولا أكثر ملاءمة من أخذ كتاب [الأخبار] ووضعه بين فوطتين دافئتين ووضعه على مكْمن الألم ورشّه بمسحوق خشب الصنوبر. لكن ما القول في المساكين المصابين بالجدري وداء القطرة؟ [...] إن عزاءهم يكمن في سماع تلاوة صفحة من هذا الكتاب. ولقد رأينا من يتجرّع قدور الخمور المعتقة حين لا يحس بتحسن أكيد في حاله بعد قراءة هذا الكتاب، لما يكون يعاني من الألم، فلا يفعل أفضل مما تفعله النساء النفيسات حين تُتلى على مسامعهن حياة القديسة مرغاريتا». ويتحدى رابليه القارئ أن يعثر على كتاب يتمتع بفضائل أكثر من هذه، وفي حال عُثر عليه؛ فإنه سيؤدي إليه ثمن «قصعة من الأحشاء المطهوّة» [رابليه، 1973، 215].

(1) شوليم أليشيم مؤلف شهير للأدب الفكاهي، وفي وصيته كتب: «فليرتبط اسمي بالضحك أو فليكن اسمًا مغموزًا للأبد» [ضمن: بيرو، 2017، 612].

في استهلال كتاب [استيفاء الديون]، يؤكّد رابليه أن على ممارس الطب أن يرى «الجانب المرح والهادئ والمبتهج والضاحك». فالأرواح الحيوانية للطبيب تتدخل في حال المريض. فإذا ما هو عجز عن الأمر، فقد يدفع ذلك المرض إلى الاستشراء. وإذا ما كان مرحًا فهو يعزّز موارد الشفاء لدى المريض. فروح الطبيب من خلال تصرفاته تمارس تأثيرها. ويعتبر أمبرواز باري أن المرح مصدر لتقوية الجسم. بالمقابل، فإن كل عاطفة سلبية قد تؤدي إلى نتائج وخيمة. وقد قال في مقدمة كتاب [مدخل للجراحة] المنشور عام 1540: «الفرح يقوّي الفضائل الحيوانية والطبيعية، ويشدّ أزر الأرواح ويساعد على الهضم وبشكل عام على كل ما يخص الجسد [...]. إنه بالجملة الوحيد المفيد من بين اضطرابات الروح كافة» [باري، 1970، 78].

يقوم لوران جوبير في [رسالة في الضحك] (1579)، بالتركيب بين جميع النظريات لدى كل من سبقوه. وهو مقتنع أن الطّحال يؤدي إلى الضحك كي يطهر الدم ويبعد النوازع الاكتئابية. وفرط المرارة السوداء يؤدي إلى الغضب أو الكآبة. والضحك «يفتح الانسداد»، أي: يمكّن من إخراج الأمزجة الشريرة التي يحتفظ بها الطحال. وهو يحرّر الامتلاء الفائض، بحيث يستعيد «المزاج الرائق» في معناه القوي. فعدا بعض لحظات الضحك، يكاد الإنسان المتشائم السيئ الطبع يعيش النّكد. يأخذ جوبير مثال ديمقريطس الذي كان يعالج نفسه بالضحك والذي كان بفضله يلفظ إفراز صفرائه التي لولا ذلك لسمّمته. الضحك إذًا دواء ناجع. «فهو يهز الجسد ويؤثّر فيه بكامله ويسلّي المرء ويقلب أهمية الأشياء، مبدّدًا الكراهية وملطّفًا من الغضب. وهو يعزّز عضُد العقل الذي تنخره الهموم ويحوّل نظره عن مختلف الجراح، ويشبعه ويجدّده أحيانًا بعد منعطف مليء بالهموم والمشاكل، بحيث يطرد عنه كل كآبة» [جوبير، 2014، 7]. المرح والصحة أمران متلازمان. يقدم لنا جوبير ثلاثة أمثلة عن مرضى أنهكهم السقم وتخلى عنهم أطباؤهم، غير أنهم ما يلبثون أن يتماثلوا للشفاء بعد أن شهدوا مشاهد مثيرة للضحك يقوم فيه قرد بمحاكاة الحركات الإنسانية. فالسبب الوحيد في الشفاء هنا هو الضحك بالتأكيد. وبإسهاب العالِم، يردّ جوبير ذلك إلى أن قوى الطبيعة التي كانت تحت الضغط صارت طليقة، «ذلك أن فرحًا من قبيل هذا يؤثّر في الحرارة الخاملة والمدفونة في الجسم لينشرها في أطرافه كافة لتمدّ يد العون للطبيعة، التي تتمكّن من تلك الأداة والوسيلة فتستعيد قواها وتحارب المرض ببسالة أكبر كلما تفوّقت على الألم» [2014، 335]. الضحك إذًا ينفث في الجسم

أفضاله الجسمانية. وفي الفترة نفسها، كان أطباء آخرون يرون في الضحك دواءً ناجعًا. فقد كان رابليه يعالج مرضى مارستان بمدينة ليون الفرنسية بالفكاهات والنوادر.

ثمة مؤلفون آخـرون اقتفوا خطى جوبير في العقود اللاحقة عليه. فقد نشر روبرت بورتون (وهو عالم لاهوت من أكسفورد) كتاب [تشريح المالنخوليا] عام 1621، وهو كتاب تأمُّل في ما كان يُعرف وقتها: بـ«المرض الإنجليزي». وهو في كتابه ذاك لا يخشى من كيل المديح للضحك بوصفه وسيلة للشفاء من المالنخوليا في وقت كان فيه الكالفينيون ينقسمون إلى من يدافع عن الزهد الصارم في الضحك وإلى من يقبل بالأشكال الخفيفة للتسلية التي يعتبرونها مفيدة للصحة. يعتبر بورتون أن «المرح يصفّي الدم ويعزز الصحة ويمنح لونًا طريًّا ورائقًا وجميلًا للإنسان. إنه يطيل الحياة ويقوي حدّة الذهن والبديهة ويشبّب المرء ويقوي الجسد بحيث يجعله قابلًا لمواجهة جميع الوضعيات. فكلما كان القلب مرحًا، أطال ذلك حياة صاحبه» [بورطون، 2005، 253]. هكذا يكون الضحك «دواء ناجعًا يحطم أسوار المالنخوليا، وترياقًا قويًّا وعلاجًا كافيًا بذاته» [254].

إن الاقتناع بأن الضحك مفيد للصحة ودواء للعديد من الأمراض أمر سوف يستمر حتى القرن الثامن عشر؛ إذ توالى نشر المؤلفات التي تقدّم تبريرًا لذلك. وهكذا فإن لورانس ستيرن (مؤلف [تريسترام شاندي]) قال إنه ألّف كتابه [ضد الكآبة]؛ وذلك ليمكّن الضحك بما فيه من رفعٍ وخفضٍ متواتر ومتشنّج لعضلة حاجز الصدر، دون نسيان الهزّات التي تصيب العضلات الواقعة بين الأضلع، وبذلك يتم تفريغ الصفراء وغيرها من الأخماض السائلة من المرّارة ومن الكبد والبنكرياس لدى رعايا الملك كي يتم الرمي بها مع جميع الأهواء البهيمة التي تغذيها [1982، 280]. وقد كتب فولتير للسيدة دو بنتيك في 20 أغسطس 1756: «المرح أنفع للصحة من الطب».

ويصفه المحللون النفسانيون مرارًا بأنه «دواء شافٍ»، بالرغم من أن فرويد يقول بأنه ينتمي «للعامة المتوحشين»، محترسًا من طابعه المبتكر ومن التزامه إزاء مرضاه. ويحكي غرودّيك العديد من القصص السريرية حيث ينتصر الحاضر على عملية التذكُّر. ففي إحدى مقالاته يتحدث عن مريض يعاني من آلام مزمنة عديدة في الرجلين. وهذا الرجل كان يتماهى مع اليهودي الرحال والمسيح «الخالي من أي كراهية غير أنه موضوع للازدراء». وكلمة «كروز» بالألمانية تعني في الآن نفسه: الصليب والمنطقة المقدسة.

يصف غرودّيك مريضه بأنه لم يكن ذا موقف منتقد للتحليل النفسي أبدًا، غير أنه مع ذلك لا يكفّ عن تفكيك الآلية النفسانية بفكاهة مستمرة. وقد بلغ المبلغ بغرودّيك -بعد أن تعب منه- أن يذكّره أنه ليس هنا للتسلية وإنما للشفاء. وقف الطبيب، وتبعًا لحدسٍ سيطر عليه، قام بمحاكاة المشية الرعناء لشخص مصاب بمرض الزُّهَري. أحس المريض بالحرج من هذا التغيير الذي كسر الصرامة المعتادة لحصص العلاج، فانفجر بالضحك وتابع هذه اللحظة من التواطؤ مع طبيبه وهو يصرخ: نعم، المسيح أبي، وأنا أسخر منه. وفي اللحظة نفسها أحسّ أنه لم يعد يعاني من ألم في الرجلين» [غرودّيك، 1985، 39-43]. الطابع المرح إذًا وتفاني المعالج النفسي يخترقان كيمياء قصة مريض لتغيير علاقته بالألم مرة إلى الأبد.

نحن نجد الفكاهة أحيانًا في قلب المساعي العلاجية التقليدية. هكذا تصف كلارا غالّيني في سردينيا التقاليد العريقة لرقصة الآرجيا، وهي مراسيم احتفالية تمتد لبضعة أيام، منذورة لعلاج فلاح أو راعٍ يتعرض للدغة عنكبوت سامّ، حتى تعلن ضحكته عن شفائه التام. وتتبدّى أعراض التسمّم بآلام حادة في البطن وحال كئيبة ووعي مضبّب. وظهور تلك الأعراض -كحال العلاج منها- أمران يدخلان في صلب الثقافة السردينية. ورقصة الآرجيا تضع المريض في قلب المراسم. فحوله يقوم الناس بالتنكّر كما في كرنفال، ويضعون الأقنعة على وجوههم بحيث يقلبون بشكل لهواني الأدوار الاجتماعية في الحياة اليومية.

وبالموازاة مع ذلك، تعبر الفكاهة عن نفسها بشكل عدواني في الغالب، بحيث إنها لا تُبقي ولا تذَر. «الأهازيج الهجائية والعدوانية الحادة والنزقة تستهدف الناس كافة تقريبًا، أناس القرية القريبة كما أناس القرية نفسها [...]، والمريض نفسه يتعرض للتهكم والهُزء وبالأخص من المصيبة التي ألّمت به» [غالّيني، 1988، 37]. بيد أن هذا الأخير وهو عزضة للسخرية يتلقّى حُقنة كافية من التفاعل الاجتماعي، بحيث تعترف الجماعة بمُصابه وتهتم به حتى ينفجر بالضحك، وهو ما يشهد حينها على شفائه واندراجه من جديد في الرابط الاجتماعي.

في عام 1976، قام نورمان كوزينس في الولايات المتحدة، كما في أمكنة أخرى من خلال ترجمات كتابه، بإعادة طرح علاج ممكن بالضحك، بالرغم من أن الفكرة لم تكن سوى عنصر من ضمن عناصر أخرى أوسع في العلاج. كان نورمان كوزينس حينها رئيس تحرير مجلة [صنداي ريفيو].

وقد أصابه مرض عضال بحيث إن الأطباء شخّصوا لديه إصابته بمرض خطير يتمثل في التهاب المفاصل والعمود الفقري، يستعصي في الغالب على العلاج. وبما أن الألم كان يلمّ بكامل جسده، وأنسجة عموده الفقري تتحلّل، صرّح له طبيبه المعالج بأنه لم يرَ من قبل شخصًا يُشفى في مرحلة متقدمة من ذلك المرض. لكن نورمان كوزينس كان مقتنعًا بقوة وفاعلية ما يسميه «إرادة الشفاء» التي تعبئ لدى المريض طاقة كبرى في الكفاح لا تنفلّ بالاستنباطات السلبية للأطباء أو الأقارب. لقد كان على العكس من ذلك مقتنعًا أيّما اقتناع بإمكان التحكم في السيرورة القاتلة التي يتضمنها ذاك المرض. فالسكونية تكون دومًا مضرّة بالمريض، لأن مهمته تكمن في منح فاعلية للعلاج الذي يكفّ عن أن يكون موضوعًا له ليصبح ذاتًا فاعلة فيه. فمن الأفضل في تلك الحال مساعدة الأطباء على الشفاء من المرض من خلال حالة نفسية مكافحة، وعند الاقتضاء بابتكار المريض لحلوله الخاصة. قرر نورمان كوزينس عندها بعلاج نفسه بنفسه، بتعزيز ذلك بفيتامين س؛ لكن بالأخص من خلال تعبئة طاقته على الضحك مقتنعًا بقدراته على التخفيف من الألم. من ثمّ بدأ يطلب مشاهدة أفلام ضاحكة وبرامج فكاهية باستمرار: «وهكذا، اكتشفت بسعادة أن عشر دقائق من الضحك البهيج كان لها تأثير منوّم على الألم، بحيث إن ألمي يسكن ويمنحني ذلك على الأقل ساعتين من النوم. وحين يتبدّد فعل الضحك، كنا نشغّل آلة العرض بحيث لم يعد من النادر أن أنام من غير ألم» [كوزينس، 1980، 34]. وكانت إحدى الممرضات تقرأ له أيضًا أشهر النصوص الهزلية في تاريخ الأدب. وهكذا أعاد له ذلك العلاج عافيته، الأمر الذي أدهش كثيرًا الأطباء. وهو ما استنتج معه أن «الضحك بقلبٍ مرح هو طريقة لممارسة رياضة العذو الباطنية من غير ممارسة ذلك في الهواء الطلق» [74].

بيد أن الضحك أيضًا عودة للرابط الاجتماعي، وعلاقة مع الآخرين تُبعد الكآبة واجترار المصائب. صحيح أن نورمان كوزينس لم يكن يكتفي بالضحك، فقد كان مقتنعًا بنجاعة لجوئه للأفلام الهزلية، ومتأكّدًا من موارد تنظيم أموره كي يعالج نفسه بنفسه باعتباره فاعلًا في علاجه، ولا يكتفي بالانتظار السكوني للعلاج من آثار الأدوية. بالجملة، كان نورمان كوزينس يعزّز آثار العلاج بالتزامه العميق بما يبتكر لنفسه كي يجد مخرجًا من المصيبة التي ألّمت به، ويعبئ نفسه بفاعلية رمزية يعضدّها بتأليف كتاب يكون شهادة على حاله. وذلك ما يتداوله الأمريكيون في المثل القائل: «الضحك يجعلك في يوم ما لا تحتاج إلى طبيب». فالحدس المشترك يتمثل

في أن الضحك، بما أنه يساهم في «المزاج الرائق»، يمارس تأثيرًا فعّالًا على صحة الإنسان. وقد برهنت دراسات متواترة في مجال علم النفس أن حصصًا فكاهية تجعل الناس يتحملون صدمات كهربية أعتى من أناس يُعرض عليهم شريط وثائقي جدّي.

يوضح هـ. روبنشتاين أن الآليات العصبية الفسيولوجية للضحك تتقاطع مع عدد من العمليات المرضية يمكنها أن تغير من طبيعتها. وهو يصف فضائلها بتحويلها إلى ترياق كوني. «الضحك تمرين عضلي وتقنية تنفسية، بحيث إنه يحرّر النظام العصبي المستقل. الضحك يحارب القلق الدّفين بتأثيره في النظام العصبي المستقل» [روبنشتاين، 1983، 83]. وفي السنوات نفسها، قام هذا الطبيب نفسه ببلورة برنامج سماه «جيلوس» يبتغي إعادة العافية للمريض بالأخص من خلال نظام غذائي مضبوط. وهو يصف فيه الضحك باعتباره عاملًا «للتوازن العصبي المستقل». ثم إنه يضيف: «يمكّن هذا البرنامج في الآن نفسه من التأثير في المكونات النفسية والبيولوجية والغذائية والجسمانية للأمراض؛ وهذه الإضافة إلى سُبل أخرى تكون علاجية، وتمكّن من الزيادة في حظوظ الشفاء» [147]. وهكذا نادى بإنشاء مراكز للضحك تمكّنه من تطبيق برنامجه، وتحتضن أطباءً ومدرّبين على الضحك يستطيعون فيها ممارسة علمهم في مجال الفكاهة. وهكذا أيضًا، فإن العلاقة ستقطع بشكل جذري مع عقلية الصرامة والجدّية السائدة عمومًا في علاقة الطبيب بمرضاه، لتقوم على مضمون مرح ومنبسط وحرّ حيث لا مجال لاستبعاد أي فكرة مضحكة كلية. ويتضمن هذا المركز مكتبة بصرية تتضمن أعمال فكاهيين مشهورين ومكتبة سينمائية تحتوي على الأفلام الكلاسيكية للسينما الهزلية والفكاهية [166 وما يليها].

ثمة بعض التجارب التي أُقيمت حول الآثار العلاجية للضحك. فقد استخدمت الطبيبة نَتاليا توزيا الضحك مع عشر نساء مريضات مصابات في أغلبهن بالخرَف، يتجاوز عمر كلٍّ منهن خمسا وثمانين سنة. وقد اكتشفت بسرعة أن التواصل اللفظي المحمّل بالمعاني بين النساء يكون أسهل بواسطة الضحك. ومن حينها وهي تستثيره بالاستعانة بالإيماء واللغة الإشارية وبالسيكودراما التحليلية. وهكذا صارت النّزيلات يعشن بتلك المناسبة لحظات حارة مشبعة بالعواطف والمبادلات الكلامية بينما كنّ في أغلب الأوقات ملازمات للصمت. وقد كتبت بهذا الصدد: «كنت غالبًا أستند إلى امرأة من المجموعة تكون يقظة وتبتسم لي. وكان ذلك يشكل منطلقًا

للتفاعل الهزلي. فكانت كل بسمة موطن انبثاق الهزل حتى نصل مغًا إلى الضحك»[توزيا، 2002، 157]. النساء أنفسهن كُنَّ يتوصلن إلى المُزاح بينهن وإلى تبادل الدُّعابات والنكت المضحكة. وكن في أثناء ذلك يسخزن من علامات إعاقتهن. فكن يحوّلن وظيفة عكازهن أو كرسيهن المتحرك ليجعلن منه أداة هزل وليُضحكْن رفيقاتهن. وبما أن كل ذلك يحرّرهن من الرتابة ومن الطابع الكئيب لعلاقتهن بالعالم، فقد كن يحلّقن بعيدًا في علاقة لهوانية مع الغير، ويعشن المرح المستعاد للتواصل الجماعي.

وخلال شهر ونصف، كان نزلاء دار للعجزة مصابين بآلام مزمنة يشاهدون يوميًا تقريبًا فيديو مدّته عشرون دقيقةً. كان نصف المجموعة يشاهد كوميديا، والآخرون دراما. ويقوم الباحثون بعدها بمراقبة عدد طلبات الأقراص المسكّنة التي يعبر عنها النزلاء. كانت طلبات أفراد المجموعة التي تشاهد الفزجات الكوميدية تنقص، معبرين بذلك عن التخفُّف من آلامهم. وبشهادة فريق الممرضين، كانت تلك المجموعة تبدأ في التعبير عن موقف أكثر مرحًا أمام الحياة [فرنسسكاتو، 2003، 159]. صحيح أن دراسات من قبيل هذه ذات طابع ملتبس، غير أنها مع ذلك تقيس بالتأكيد أيضًا التزام الباحثين بقضايا الناس وتؤكد انتظاراتهم في ما يشبه أثر بيغماليون[1] الذي لا يؤخذ بعين الاعتبار. لكن -مع ذلك- يبدو أن للضحك أثرًا إيجابيًا في التخفيف من ألم المرضى، إذ هو يمارس تأثيرًا مسكّنًا معروفًا بما يمارسه من تكسير للتركيز على الذات التي لا تكف عن منح الألم طاقة العذاب [لوبروتون، 2017]. الضحك يحول الانتباه عن الألم ويعيئ شروط تسكينه. لكن -وحتى يغدو الضحك علاجيًا- عليه أن يكون في المكان المناسب. فلقد راح مريضٌ مصابٌ باكتئاب عميق لزيارة طبيب نفسي وأسرّ له بالرغبة في الموت. وحين كان يحكي الضّنى الذي لحق به اقترح عليه الطبيب النفسي في نهاية الأمر دواء ناجعًا يتمثل في ذهابه إلى السيرك لمشاهدة [غروك]، وهو مهرج فاقت شهرته الآفاق يعرف السيرك معه كل أمسية نجاحًا منقطع النظير. ألقى المريض بنظرة ملؤها الأسى على الطبيب وتأهب لمغادرة العيادة. وحينها سأله الطبيب عن اسمه فأجاب: أنا هو غروك.

كان باتش آدم شابًا تم إيداعه مستشفى الأمراض العقلية بعد محاولته الانتحار عام 1969، فاكتشف عندها بالصدفة قدرته الفائقة على إثارة الضحك

(1) أثر بيغماليون هو ضرب من النبوءة المتحققة ذاتيًا، تؤدي إلى تحسن في حالة الشخص وقدراته ومنجزاته، تبعا لدرجة إيمانه بنجاحها. فمجرد إيمان شخص بنجاحه يقوي احتمالات نجاحه (المترجم).

حوله بسهولة. فقام بمتابعة دراسته للطب وولع أكثر فأكثر بفهم آثار الضحك على استعادة المرء لعافيته. وفي 1971 أنشأ الشاب معهد الغيشوندهايت، حيث كان يستقبل مجانًا المرضى مازجًا علاجه لهم بالضحك. أغلق المعهد عام 1983، غير أن باتش آدم استمر في عمله بالقيام بمحاضرات وتدخلات في المراكز الصحية. وبعد بعض الأعمال غير المنظمة، أنشأ في نيويورك في نهاية الثمانينيات أول فرقة للمهرجين المعالجين، تحت إمرة مايكل كريستنسن، الذي كان حينها مهرجًا محترفًا في الآبل سركوس. ثم أنشأ بمعية بول باندر عام 1986 وحدة العلاج بالمهرج؛ لتسلية الأطفال المرضى. وفي هذا السياق نشأت مبادرات أخرى كمبادرة الضحك المداوي بفرنسا (1991) ومؤسسة ثيودورا بسويسرا (1993) التي كانت تتدخّل في غرف الأطفال المرضى في المستشفيات. المهرجون فنانون، كل واحد بشخصيته وأسلوب فكاهته. كانوا يرتدون سترات بيضاء كالممرضين والأطباء الآخرين، مُبينين أيضًا عن هيئة المهرج بدءًا من الأنف الأحمر. وهم يلعبون بالعديد من الأدوات الطبية التي يحولونها عن وظيفتها الأصل مُخرجين إيّاها من جيوبهم، بحيث يحوّلون الإبر إلى صفارات وأدوات لصناعة فقاعات الصابون وآلات موسيقية وغير ذلك. وبما أنهم يتبنّون هيئة جادة فهم يُدخلون الدهشة في نفوس الأطفال ويجعلونهم متواطئين معهم. وهم من دون أي تغيير لنظام المكان يتلاعبون به ويتملّكونه من غير إعاقة العلاج أبدًا. كما أنهم يدمجون في لعبتهم تلك هيئة المستشفى من أطباء وممرضين كالآباء في الحصص المرتجلة نفسها. وهكذا نراهم يفجرون صرامة المستشفى بالضحك والقهقهات. وهم يضطرون أحيانًا للابتكار حتى لا يتخلّوا عن هدفهم، كما هو الحال في تلك اللحظة التي ولجوا فيها غرفة فوجدوا أنفسهم أمام طفلة تعوي من الألم والقلق. فأمام يأس هائل كذاك، انتابهم العجز فانصرفوا لتوّهم، غير أنهم عادوا بعد ذلك جارّين وراءهم موكبًا كاملًا، فانتهت الصبية المريضة إلى الانفجار ضحكًا [سيموندس ووارين، 2001، 13].

يبدّد الضحك الطابع المأساوي للأحوال ويمنح الطفل المريض تعزُّفًا مرحًا على ما هو عليه بالرغم من مأساوية الوضع[1]. والمهرج يتحدث اللغة الطفولية ويربط علاقة تواطؤ معه من خلال النكت والأعمال الهوجاء. إنه جسد ذو طابع كاريكاتيري وأرعن وغريب ومستفز ومتحرّر من وطأة الطقوس

(1) لقد انتشر الطلب على الضحك في قلب الرابط الاجتماعي من خلال مساعٍ أخرى من قبيل «يوغا الضحك» و«المُزاحيات rigologie»، وغيرها، وذلك بهدف تحرير الأفراد من توترهم، لا بممارسة الفكاهة بقدر إثارة الضحك عنوةً من حيث هو كذلك، بالرغم من أن الأمرين يتقاطعان أحيانًا بفعل غرابة تلك الأوضاع. والطلب المتصل بتلك الممارسات يؤكد على ضرورة تحرير التوتر الذي يمس مجتمعاتنا المعاصرة.

والشعائر اليومية، غير مُبالٍ بوظيفية الأشياء. كما أن حمرة أنفه تمنح له طابعًا ساخرًا في وضعية اجتماعية مغايرة، كما لو أنه يتحرّر من وجهه ويرتدي قناعًا [لوبروتون، 2013] بحرّية تؤدّي إليها حركة من قبيل تلك. إنه يوزع الصفعات الخيالية والضربات بالعصا، ويئنّ بشكل مُفتعَل من ألم غير حقيقي، كما أن سقطاته تكون فاضحة وينهض منها بملامح ذاهلة. والتفاعل مع شخصية من قبيل تلك لا علاقة له بالنظام الذي يخضع له المستشفى. فشخصية المهرّج تشكل مَهربًا من الإطار المعتاد للعلاج ومن صرامته، فهي تعلّق التجاور مع شركاء الغرفة من المرضى، وتؤدي إلى النسيان المؤقت للآلام والإحراج والحياة المحجوزة والأجهزة الطبّية المتصلة بالجسم، بل حتى حالة التبعية التي يؤدي إليها المرض. يتبدّد التوتّر وتنبعث الثقة من رمادها وتخفّ وطأة المرض. يذكر مؤلفو كتاب [الضحك المعالِج] فيلمًا وثائقيًا عن الناجين من المعسكر النازي لباشنفالد. كان من بينهم رجل في الخمسين، عمره آنذاك أربع أو خمس سنوات. وهو ما زال يتذكر بتأثر بالغ فالنتان؛ وهو مهرج في سيرك بروسيا كان قد التحق بالمقاومة ضد المحتلين الألمان، واعتقِل ورُحِّل للمعسكرات. كان ذلك المهرج يجهَد يوميًا في تحويل اهتمام الأطفال بالجوع الذي يسحق أحشاءهم. فقد كان يتلاعب في الهواء بالأشياء التي بين يديه من حصىً أو أحذية، ويغير ملامحه ويحكي لهم القصص والخرافات. لقد قام بحماية أولئك الأطفال من اليأس [ضمن: سيموندس ووارين، 2001، 71].

إن مرونة المهرج تغذّي سهولة تفاعله مع الأطفال المندهشين من تلك الحرية الفائقة في الحركة والكلام. فالضحك الذي يتدخل في المؤسسات العلاجية الخاصة بالأطفال مثلًا يُبعد المرض أو الألم عن نزلائها، ويبدّد التوتّر ويخفف من القلق. إنه ليس ذا طابع علاجي طبي، خاصة إزاء المرض العضال، غير أنه يخفف من قساوة سوء الحظ. ليس المهرج في وضع يسمح له بالمعرفة الطبية أو بتقديم العلاج؛ فبما أنه لا يرتبط بفرقة العلاج المتخصصة، فهو يتمتع بهامش للفعل إزاء الأطفال المرضى بالمستشفى. وهو يؤكد أن الحياة مستمرة، خاصة لدى أولئك الذين يكون اللعب في نظرهم أسلوبًا معتادًا في العلاقة مع العالم. فبما أن أولئك الأطفال يكونون منقطعين عن مجالهم الأليف لمدة طويلة، ولا يرون آباءهم إلا لمامًا، فهم ينزعون إلى الانغلاق على أنفسهم. من ثمّ فإن ظهور المهرّجين الذين يثيرون اهتمامهم يكون ضربًا من الهدأة، أو بالأحرى مهربًا ملائمًا خارج الرتابة التي تعم المستشفى، وسبيلًا لإدخال اللعب إليه بما يشبه التهريب.

وهم يكفون عن أن يُحدِّدوا فقط بمرضهم، إذ يغدون من جديد أطفالًا. بل إنهم يقبلون بعد مرور المهرجين بالعلاج بشكل أفضل، بحيث يغدون أكثر انبساطًا وانشراحًا. يكون حضور المهرجين عرضيًّا في تواقيت الخدمات العلاجية التي يتلقَّون، غير أن الأطفال يولونه أهمية أكبر. وهكذا تتخلّل تلك الزيارات المضحكة الأيام الطويلة التي لا تنقضي[1].

(1) لنذكّر بأن التحليل النفسي بالتهريج قد ظهر في ثمانينيات القرن الماضي، باعتباره طريقة في علاج النزاعات داخل المقاولات. فقد كان علماء نفس ومنشطون يحضرون الاجتماعات لمراقبة التفاعل بين المستخدمين، ولوضع الإصبع على المعوقات ومشكلات سير العمل قبل بلورة تحليلاتهم في شكل تدخلات هزلية. وهكذا ينحل التوتر بين العاملين والفرق العاملة تحت غطاء الضحك بشكل أيسر.

مُنفَتح: المُنْفَلَت المرح للضحك

«اللغز الأكثر غرابة الموجود في الضحك يكمن في أن الناس يستمتعون بشيء يجعل توازن الحياة في خطر. إنهم يستمتعون هنا بشكل أكثر قوة».

جورج باتاي، **محاضرات**، **الأعمال الكاملة**، م. 8.

ينبثق الضحك أحيانًا عن وضع لا مخرج منه يخلْخل بشكل حاد الفاعلين الحاضرين. فالعجز يكون تامًّا، ولا مجال للتفاهم يتبدّى في الأفق. ليس ثمة سبيل للتفاهم، بيد أن أحد الشخوص يرفض الانصراف من غير أن يفقد كل سبيل للتسوية، لهذا فهو يتعلق بالوضع. لا ينفك التوتّر يحتدّ لينتهي إلى ضحك أهوج يسمح في نهاية المطاف بتبدد التوتّر. كان نيكولا بوفي وثييري فيرني في طهران في الخمسينيات مفلسين معًا. استقبلهما مدير لمعهد فرنسي إيطالي لم يُبد رغبةً في التعاون معهما، فأحدهما كان يرغب في إلقاء محاضرات والثاني في إقامة معرض للصور الفوتوغرافية. ظل الرجل متشبثًا برفضه وهو يحس مسبقًا بالجهد الذي عليه القيام به لو قبل بالأمر. ألح الرجلان عليه وقد استبد بهما اليأس. «كانت الحرارة خانقة؛ ومعدتانا تغويان من الجوع ونحن لاهثان من الخيبة. كان علينا أن نجد مخرجًا قبل أن تتحول تلك المسرحية إلى طريق مسدود. تكفّلت أعصابنا بالأمر: فبما أنهم تعللوا لنا ببضعة مصابيح إنارة مكسورة في القاعة لرفض طلبنا، انطلق ثييري في ضحك مُشمس أحسست بشكل مرعب أنه يحملني كموج عاتٍ. وها هو المدير في هياج ونحن بعينين تترقرقان بالدمع نحاول أن نفهمه أنه لن يسلّينا بتصرفه ذاك». ولحسن الحظ أن الرجل لم يكن يرغب في أن يفقد ماء الوجه فشاركهما ضحكهما. وبما يشبه المعجزة، تبدّد التوتّر وأخذت الحال منحى جديدًا: «وحين أفرجت السكرتيرة الباب، أشار إليها بأن تأتيه بثلاث كؤوس، وحين استعدنا أنفاسنا صار كل شيء مختلفًا. كان شعاع ضوء ينير البساط. وهكذا قام ثييري بمعرضه بعد خمسة عشر يومًا، وقمت أنا بتقديمه بمحاضرة» [بوفي، 1992، 202].

الضحك عامل مُذيب للتوتر الاجتماعي بحرية النبر التي يأتي بها فجأة. يوضّح نيكولا بوفي أنه قد أدرك في ذلك اليوم لدى مدير المعهد أن الضحك كان قادرًا على إخراجه من الحيرة والحرج، فهو أداة ناجعة بين أيدي مسافر مثله. «ومن حينها وأنا أحتفظ دومًا بشيء مضحك في جعبتي أهتف به

لنفسي حين تسير الأمور إلى الأسوأ؛ مثلًا حين يتفحّص رجال الجمارك في جواز سفري المنقضية صلاحيته، ويبتّون في مصيري بلغة لا أفهمها، وبعد بضع تدخلات لا يستسيغونها أجد نفسي لا أستطيع إلا غضّ بصري. حينها، فإن نكتة غريبة أو ذكرى ظروف لا يُفقد طابعها المضحك من بريقه تكون كافية لكي أستعيد وعيي، بل لكي أضحك بصوتٍ عالٍ وحيدًا في مكاني. وهكذا يأتي دور أصحاب البزّات الرسمية في عدم فهم أي شيء، فيحدقون فيّ حائرين، ويتأكدون من إغلاق فتحات سراويلهم ويتساءلون بأعينهم ليستعيدوا ملامحهم... [204]. إن رجال الجمارك يفقدون أسلحتهم أمام شخص غير متوقع، قد يكون رائقًا وقد يكون عدوانيًا، ويخشون من أن يفقدوا ماء وجههم أمامه. فالضحك سلاح خفيّ في حال العداوة.

الكلمة الأخيرة المكتوبة أو المقروءة لا تغلق أبدًا باب السؤال، بل إن المهمة تكمن على العكس من ذلك في انفتاح المرء على تعقّد العالم والتباساته. وهذا الكتاب ورشة حاول المؤلف أن ينظمها شيئًا ما كي لا يضيع فيها القرّاء كثيرًا، غير أنه لا يريد أن يحرمهم من سعادة البحث بدورهم. فالأسئلة ذات قيمة أكبر من الأجوبة. وأنا من زمن طويل أفضّل أن أختم كتبي بـ«انفتاح»، لا بخاتمة أبدًا، ذلك أن العالم يتابع دومًا مسيره، وأعرف جيدًا عدم اكتمال أي بحث، وكآبة أن يضطر المؤلف دومًا للانتهاء منه كي لا يزجّ بنفسه في الاجترار. كل فضول يتطلب دومًا فضولًا آخر، لكن علينا دومًا التوقف. ذلك هو بالتأكيد الدرس الذي يلقّننا إياه فيلم [ملك بنيويورك] حيث يلعب شارلي شابلن دور ملك آت من بلد خيالي في أوروبا الشرقية. فحين خلعته الثورة من العرش جاء للجوء إلى نيويورك. وهناك خضع لعملية جراحية في الوجه لتشبيب ملامحه. صارت بشرة وجهه ممدّدة إلى أقصاها بحيث صار الوجه غير معبّر على الإطلاق. لقد صارت البسمة والضحك محرّمتين عليه. ومع ذلك فقد حضر فرجةً هزلية في أحد الكباريهات. وبالرغم من محاولاته في الحفاظ على جدّيته فقد استبدّ به الضحك تدريجيًا، فأطلق القهقهات المتوالية محررًا كل التوتّر الذي كان يجمّد ملامح وجهه. الضحك في نهاية المطاف لا ينصاع للقهر والإكراه. وليَس هناك -كما رأينا ذلك آنفًا- من وصفة له تنجح في استهلاكه؛ نظرًا لأن معانيه تختلف حسب الظروف؛ فالأفضل لنا أن نضحك من ذلك!

ثبت بالمراجع

- Adorno T. W., ***Minima Moralia, Réflexions sur la vie mutilée,*** Paris, Payot, 2003.
- Adorno T. W. et Horkheimer T., ***La dialectique de la raison. Fragments philosophiques***, Paris, Gallimard, 1974.
- Antelme R., ***L'Espèce humaine,*** Paris, Gallimard, 1991.
- Antoine F. et Join-Lambert A., ***Le rire et les religions***, Nam Fidélités, 2011.
- Apte M., ***Humour and laughter: an anthropological approach,*** New York, Ithaca, 1983.
- Aristote, ***Éthique à Nicomaque***, Paris, Garnier-Flammarion, 1965.
- Aristote, ***Poétique,*** Paris, Seuil, 1980.
- Aristote, ***Rhétorique,*** Paris, Tel-Gallimard, 1998.
- Aristote, ***Les Parties des animaux,*** Paris, Les Belles Lettres, 2002.
- Aristote, ***De l'âme,*** Paris, Folio, 2005.
- Babel I., ***Contes d'Odessa,*** Paris, Gallimard, 1967.
- Bakhtine M., ***L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance***, Paris, Gallimard, 19
- Balandier G., ***Le Pouvoir sur scène***, Paris, Balland, 1980.
- Barley N., ***Un anthropologue en déroute***, Paris, Payot, 1992.
- Baroja J. C.,***Le Carnaval***, Paris, Gallimard, 1979.

- Bartillat C. (de), ***Le livre du sourire,*** Paris, Albin Michel, 1997.
- Bataille G., ***L'Expérience intérieure,*** Paris, Gallimard, 1954.
- Bataille G., «La Pratique de la joie devant la mort», ***Œuvres Complètes,*** T. 1, Paris, Gallimard, 1970.
- Bataille G., "Non-savoir, rires et larmes", ***Œuvres*** T. 8, Paris, Gallimard, 1976.
- Baudelaire C., "De l'essence du rire, et généralement du comique dans les arts plastiques", ***Ecrits sur l'art,*** T. 1, LeLivre de Poche, 1971.
- Becker, ***Outsiders***, Paris, Métailié, 1985.
- Benasayag M., ***Malgré tout. Contes à voix basse des prisons argentines***, Paris, Maspero, 1980.
- Benjamin W., "L'auteur comme producteur", ***Essais sur Brecht***, Paris, La Fabrique, 2003.
- Berger P. L., ***Redeeming laughter. The comic dimension of human experience***, Berlin, De Gruyter, 1997.
- Bergler E., "A clinical contribution to the psychogenesis of humour", in ***The Psychoanalytic Review***, vol. 24, 1937.
- Bergler E., ***Laughter and the sense of humour***, New York, Intercontinental Medical Book Corp., 1956.
- Bergson H., ***Le Rire***, Paris, PUF, 1989.
- Bertrand D., ***Dire le rire à l'âge classique : représenter pour mieux contrôler***, Aix-en-Provence, PUP, 1995.
- Bertrand D. (dir.), ***Rire des voyageurs (XVI-XVIIe siècles),*** Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2007.
- Birnbaum J. (dir.), ***Pourquoi rire***, Paris, Folio, 2011.
- Biro A., ***Dictionnaire amoureux de l'humour juif***, Paris, Plon, 2017.
- Blondel E., ***Le Risible et le dérisoire***, Paris, PUF, 1988.

- Boespflug F., ***Caricaturer Dieu. Pouvoirs et dangers de l'image***, Paris, Bayard, 2006.
- Boisson B., ***Pour l'humour de Dieu***, Paris, Editions des Béatitudes, 2009.
- Borwicz M., ***Ecrits des condamnés à mort sous l'occupation***, Paris, Folio, 1996.
- Bouvier N., ***L'Usage du monde***, Paris, Payot, 1992.
- Bouvier N., ***Journal d'Aran et d'autres lieux***, ***Feuilles de route***, Paris, Payot, 1993.
- Bradney P., "The joking relationship in industry", ***in*** Human Relations, n° 10, 1957.
- Brant S., ***La Nef des fous (adaptation française de Madeleine Horst)***, Strasbourg, La Nuée bleue, 1975.
- Bremmer J., "Jokes in ancient greek culture", ***in*** Bremmer et Roodenburg (1997).
- Bremmer J. et Roodenburg H., ***A cultural history of Humour***, Cambridge, Polity Press, 1997.
- Brewer D., "Prose jest-books in England", ***in*** Bremmer et Roodenburg (1997).
- Bürckhardt A., La Civilisation de la Renaissance en Italie, Denoël-Gonthier, 1958.
- Burton R-, Anatomie de la mélancolie, Paris, Folio 2005.
- Cahen G. (dir.), L'Humour. Un état d'esprit, Paris, Autrement, 1992.
- Calaferte L., Requiem des innocents, Paris, 1à-18, 1952.
- Calame-Griaule G., ***Ethnologie et langage chez les dogons***, Gallimard, 1965
- Calvino I., ***Le Chevalier inexistant***, Paris, Seuil, 2001
- Castiglione B., ***Le Livre du courtisan***, Paris, Flammarion, 1991

- Ceccarelli F., ***Sorriso e riso. Sagg di antropologia bio-sociale***, Turin, Einaudi, 1988.
- Chamayou A. et Duncan A., ***Le Rire européen,*** Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2010.
- Chapiro M., ***L'Illusion comique***, Paris, OUF, 1940.
- Chaplin C., ***Ma vie***, Paris, Pocket, 1964.
- Charles G., ***La Bataille du rire (1939-1945... et la suite),*** Paris, Pocket, 1970.
- Cicéron, ***De l'orateur***, T. 2, Paris, Les Belles Lettres, 1985.
- Chapier-Valladon S., «L'Homme et le rire», ***in*** Poirier (2002).
- Cohen A., ***Belle du seigneur***, Gallimard, 1968.
- Cohen A,***O vous, frères humains***, Paris, Folio, 1972.
- Cohen D., «Rire à tout prix», ***in*** Lauterwein et Strauss-Hiva (2009).
- Colette, ***La Maison de Claudine***, Paris, Le Livre de Poche, 1960.
- Coser C., «Laughter among collegues», ***in*** Psychiatry, n° 23, 1960.
- Cosseron C., ***Remettre du rire dans sa vie***, Paris, Laffont, 2009.
- Cousins N., ***La Volonté de guérir***, Paris, Seuil, 1980.
- Cox H., ***La Fête des fous. Essais théologiques sur les notions de fête ou de fantaisie***, Paris Seuil, 1971.
- ***Critique***, n° 488-489, quatre essais sur le rire, janv.-fév. 1988.
- Curtius E. R., ***La Littérature européenne et le Moyen-Age latin***, Paris PUF, 1056.
- Cussey Y., ***Rire. Tractatus philo-comicus***, Paris, Flammarion, 2016.
- Dagnaud M., ***Génération Y. Les jeunes et les réseaux sociaux,*** Paris, Sciences Po, 2011.
- Dante A., ***Le Banquet*** (trad. P. Guiberteau), Paris, Les Belles Lettres, 1968.

- Daphy E. et Rey-Hulman D. (dir.), ***Paroles à rire***, Paris, INALCO, 1999.
- Darnton R., ***Le Grand Massacre des chats***, Paris, Les Belles Lettres, 2011.
- Davies C., ***Ethniehumor around the world: a comparative analysis***, Bloomington, Indiana University Press, 1990.
- Dazai O., ***La Déchéance d'un homme***, Paris, Gallimard, 1962.
- De Baecque A., Les Eclats du rire. La culture des rieurs au XVIIf siècle, Paris, Calmann-Lévy, 2000.
- De Baecque A., "Le rire des historiens, encore un effort...", ***in*** Birnbaum (2011).
- Defays J.-M., Le ***Comique***, Paris, Seuil, 1996.
- De Maria F., «Nasirossi a Kabul : aproposito di unamissione di pace in Afganistan», ***in*** Ciesse Informa, 12, 2005.
- Descartes R., ***Les Passions de l'âme***, Paris, Gallimard, 1969.
- Desproges P., ***Vivons heureux en attendant la mort***, Paris, Seuil, 1983.
- Desproges P., ***La seule certitude que j'ai c'est d'être dans le doute***, Paris, Seuil, 1998.
- Dillard A., ***Une enfanceaméricaine***, Paris, Christian Bourgois, 1990.
- Dostoïevski F., ***Souvenirs de la maison des morts***, Paris, Folio, 1977.
- Driessen H., "Humor, laughter and the filed. Reflections from anthropology", ***in*** Bremmer et Roodenburg (1997).
- Dumas G.,***La Vie affective***, Paris, PUF, 1948.
- Dumas G., ***Le Sourire. Psychologie et physiologie***, Paris, PUF, 1948.
- Dundes A., "The Dead Baby Joke Cycle", ***in*** Western Folklore, vol. 38, n° 3, 1979.

- Dupréel E., ***Le Problème sociologique du rire***, Paris, L'Harmattan, 2012.
- Duvignaud J., ***Fêtes et civilisations***, Paris, Weber, 1973.
- Duvignaud J., ***Rire et après. Essai sur le comique***, Paris, Desclée de Brouwer, 1999.
- Eastman M., ***Plaisir du rire***, Paris, Sedes, 1958.
- Eastman M., ***Enjoyment of laughter***, New York, Simon and Schuster, 1936.
- Eco U., ***Le Nom de la rose,*** Paris, Le Livre de Poche, 1982.
- Eco U., ***Apostille au nom de la rose,*** Paris, Grasset, 1985a.
- Eco U., ***La Guerre du faux,*** Paris, Grasset, 1985b.
- Eichberg H.,"Laughing in sports and popular games", inChamayou et Duncan (2010).
- Elias N., ***La Civilisation des mœurs,*** Paris, Pluriel, 1973.
- Elwin V., ***Maisons de jeunes chez les Muria, Paris, Gallimard, 1959.***
- Emelina J., ***Le Comique. Essai d'interprétation générale, Paris, SEDES, 1991.***
- Érasme, ***Éloge de la folie,*** Paris, Garnier-Flammarion, 1964. Érasme, ***La Civilité puérile,*** Paris, Ramsay, 1977.
- Erelle A., ***Dans la peau d'une djihadiste,*** Paris, J'ai lu, 2015.
- Escarpit R., ***L'Humour,*** Paris, PUF,1960.
- Evrard F., ***L'Humour,*** Paris, Hachette, 1996.
- Fellag, ***Djurdjurassique Bled,*** Paris, Lattès, 1999.
- Feuerhahn N., ***Le comique et l'enfance,*** Paris, PUF***, 1993.***
- Flugel J. C., "Humor and laughter", ***in***Lindzey(1954).
- Foucault M., ***Histoire de la folie,*** Paris, Gallimard, 1972.
- Fourastié J., ***Le Rire, suite,*** Paris, Denoël-Gonthier, 1983.

- Francescato D., ***Ridere è unacosa séria,*** Milan, Mondadori, ***2003.***
- Frankl V., ***Un psychiatre déporté témoigne,*** Paris, Éditions du Chalet, ***1967.***
- Freud S., ***Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient***, Paris, Gallimard, 1930.
- Freud S., ***Pour introduire le narcissisme***, Paris, Payot, 2012.
- Friedemann J., ***Le Rire dans l'univers tragique d'Elie Wiesel***, Paris, Nizet, 1981.
- FriedemannJ., Langages du désastre, Paris, Nizet, 2007.
- FriedemannJ., ***Le Masque et la figure. Études sur le rire, Paris,*** Orizons, 2014.
- Gaignebet C., ***Le Folklore obscène des enfants,*** Paris, Maisonneuve et Larose, 1980.
- Gallini C., "Le rire salvateur : rire, dérider, faire rire», ***in*** Giovanni d'Ayala et Boiteux (1988).
- Gary R., ***La Danse de Gengis Cohn,*** Paris, Folio, 1967.
- Gary R., ***Le Sens de ma vie,*** Paris, Folio, 2016.
- Gauvard C., "Rire et dérision dans la résolution des conflits au Moyen Âge", ***in*** Birnbaum (2011).
- Genette G., ***Figures V,*** Paris, Seuil, 2002.
- Giovanni d'Ayala P. et Boiteux M. (dir.), ***Carnaval et mascarades,*** Paris, Bordas, 1988.
- Glenn P. J., ***Laughter in interaction***, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.
- Goffman E., ***La mise en scène de la vie quotidienne. Les relations en public***, Paris, Minuit, 1973.
- Goldstein J. H. et McGhee P. E. (dir.), ***The psychology of humor. Theoretical perspectives and empirical issues***, New York, Academie Press, 1972.

- Griaule M., "L'alliance cathartique", *Africa*, vol. 18, n° 4, 1948.
- Grinberg M., "Carnavals du Moyen Âge et de la Renaissance", *in* Giovanni d'Ayala et Boîteux (1988).
- Gripari P., ***Du rire et de l'horreur. Anatomie de la «Bien-bonne»***, Paris, L'Âge d'homme, 1984.
- Groddeck G., ***Il linguaggio dell'Es***, Milan, Bompiani, 1985.
- Grojnowski D., ***Au commencement du rire moderne. L'esprit fumiste***, Paris, Corti, 1997.
- Guiraud P., ***Les Jeux de mots***, Paris, PUF, 1976.
- Guirlinger L. et ales, ***Éclats de rire philosophiques***, Nantes, Cécile Defaut, 2006.
- Guitry S., ***Toutes réflexions faites***, Paris, Éditions de l'Élan, 1947.
- Gurevich A., "Bakhtin and his theory of Carnival", ***in*** Bremmer et Roodenburg (1997).
- Heers J., ***Fêtes des fous et carnavals***, Paris, Fayard, 1983.
- Hellegouarc'h J., ***L'Art de la conversation (anthologie)***, Paris, Garnier, 1997.
- Héritier-Augé F., "Fait-on rire les enfants en Afrique?", in ***Soulé*** (1987).
- Hérodote, ***Histoires,*** Livre V, Paris, Les Belles Lettres, 1946.
- Herzog R., ***Rire et résistance. Humour sous le III^e^*** Reich, Paris, Michalon, 2013.
- Hillel M., ***Israël. Trente ans d'humour,*** Paris, Stock, 1978.
- Hillesum E., ***Une vie bouleversée***, Paris, Seuil, 1995.
- Hippocrate, ***Sur le rire et la folie***, Paris, Payot & Rivages, 1991.
- Homère, ***L'Iliade***, Paris, Le Livre de Poche, 1972.
- Hornby N., ***La Bonté : mode d'emploi***, Paris, 10-18, 2001.
- ***Humoresques***, n° 1, "L'humour juif", 1990.

- Issacharoff M., ***Lieux comiques ou le temple de Janus. Sur le comique***, Paris, Corti, 1990.
- Jankélévitch V., ***L'Ironie***, Paris, Flammarion, 1963.
- Jankélévitch V., ***Quelque part dans Paris***, Gallimard, 1978.
- Jardon D., ***Du comique dans le texte littéraire***, Bruxelles, De Boeck, 1988.
- Javeau C., ***Prendre le futile au sérieux***, Paris, Cerf, 1998.
- Javeau C., "Rire des autres, en bloc. Le cas des blagues belges", in ***Revue des sciences sociales***, n° 43, 2010.
- Jeanson F., ***Signification humaine du rire***, Paris, Seuil, 1950.
- Jollien A., ***Le Philosophe nu***, Paris, Seuil, 2010.
- Jollien A., ***Petit traité de l'abandon***, Paris, Seuil, 2012.
- Jollien A., ***Vivre sans pourquoi. Itinéraire spirituel d'un philosophe en Corée***, Paris, Seuil, 2015.
- Joubert L., ***Traité du ris***, Paris, Maxtor, 2014.
- Jung C. G., Kerényi C. et Radin P., ***Le Fripon divin***, Genève, Georg, 1958.
- Kafka F., ***Lettres à Felice***, T. 1 Du 20 septembre 2012 au 2 mai 1913, Paris, Gallimard,1972.
- Kamienniak J.-P., ***Freud, un enfant de l'humour,*** Lausanne, Delachaux et Niestlé, 2000.
- Kertesz I., ***Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas***, Arles, ActesSud, 1995.
- Kertesz I., ***Etre sans destin***, Paris, 10-18, 1998.
- Kessel J., ***Jugements derniers***, Paris, Texto, 2018.
- Klatzmann J., ***L'Humour juif***, Paris, PUF, 2008.
- Klein-Zolty M. et Raphaël F., "Jalons pour l'étude de l'humour judéo-alsacien", ***Revue des sciences sociales de la France de l'Est***, n° 11, 1982.

- Klemperer V., ***LTI, a Langue du IIIe Reich***, Paris, Pocket, 1996.
- Klineberg O., ***Psychologie sociale***, Paris, PUF, 1967.
- Koestler A., ***Le Cheval dans la locomotive***, Paris, Calmann-Lévy, 1980.
- Koesder A., ***Un testament espagnol***, Paris, Le Livre de Poche, 1992.
- Kofman S., ***Pourquoi rit-on? Freud et le mot d'esprit***, Paris, Galilée, 1986.
- Kral P., ***Le Burlesque ou la morale de la tarte à la crème***, Paris, Stock, 1984.
- Kral P., ***Les Burlesques ou parade des somnambules***, Paris, Stock, 1986.
- Kris E., ***Psychanalyse de l'art***, Paris, Paris, PUF, 1978.
- Kundera M., ***La Plaisanterie***, Paris, Folio, 1985.
- Kundera M., ***Les Testaments trahis***, Paris, Folio, 1993.
- Kundera M., ***Une rencontre***, Paris, Folio, 2009.
- La Bruyère J. (de), ***Les Caractères***, Paris, Folio, 1975.
- Lachance J., ***Les Images terroristes. La puissance des images, la faiblesse de notre parole***, Toulouse, Erès, 2017.
- Lafay A., ***Anatomie de l'humour et du non-sense***, Paris, Masson, 1970.
- Lalo C., ***Esthétique du rire***, Paris, Flammarion, 1949.
- Langfus A., ***Le sel et le souffre***, Paris, Gallimard, 1960.
- Lanni D., "Rire du Hottentot", ***in*** Bertrand (2007).
- Lapierre J. P., ***Règles des moines***, Paris, Seuil, 1982.
- La Salle J.-B. (de), ***Les Règles de la bienséance et de la civilitéchrétienne***, Rome, Cahiers lasalliens, 1964.
- Lauchlan I., "Laughter in the dark: humour under Stalin", ***in*** Chamayou et Duncan (2010).

- Lauterwein A., "Du rire antinazi au rire catastrophe", ***in*** Lauterwein et Strauss-Hiva (2009).
- Lauterwein A., «Nouvelles ingénuités. La vie est-elle belle», ***in*** Lauterwein et Strauss-Hiva (2009).
- Lauterwein A. et Strauss-Hiva C., ***Rire, mémoire, Shoah***, Paris, Éditions de l'Éclat, 2009.
- Lazard M., "La thérapeutique par le rire dans la médecine du XVIe siècle", ***in*** Milner (1989).
- Le Breton D., ***Les Passions ordinaires. Anthropologie des émotions***, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2004.
- Le Breton D., ***En souffrance. Adolescence et entrée dans la vie***, Paris, Métailié, 2007.
- Le Breton D., ***Eclats de voix. Une anthropologie des voix***, Paris, Métailié, 2011.
- Le Breton D., ***Des visages. Essai d'anthropologie***, Paris, Métailié, 2013.
- Le Breton D., ***Anthropologie du corps et modernité***, Paris, PUF, 2017.
- Leclerc A., ***Paroles de femme***, Paris, Le Livre de Poche, 1974.
- Legman G., ***Psychanalyse de l'humour érotique***, Paris, Laffont, 1968.
- Le Goff J., "Rire au Moyen Âge", in ***Les Cahiers du Centre de recherches historiques***, n° 3, 1989.
- McGhee P., Upon the cognitive origins of incongruity humor: fantasy assimilation versus reality assimilation", in ***Goldstein et McGhee*** (1972).
- Ménager D., ***La Renaissance et le rire***, Paris, PUF, 1995.
- Meyer M., ***Le comique et le tragique***, Paris, PUF, 2003.
- Middleton R., "Negro and white reactions to racial humor", in ***Sociometry***, n° 22, 1959.

- Miller H., ***Tropique du Capricorne***, Paris, Le Livre de Poche, 1952.
- Miller H., ***Le Sourire auprès de l'échelle***, Paris, Buchet Chastel, 2001.
- Milner M. (dir.), ***Littérature et pathologie***, Vincennes, PUV, 1989.
- Minois G., ***Histoire du rire et de la dérision***, Paris, Fayard, 2000.
- Mongin O., ***Eclats de rire. Variations sur le corps comique***, Paris, Seuil, 2002.
- Mongin O., ***De quoi rions-nous? Notre société et ses comiques***, Paris, Pluriel, 2006.
- Moorehead C., ***Cargaison humaine. La tragédie des réfugiés***, Paris, Albin Michel, 2006.
- Morreall J., ***Taking laughter seriously***, Albany, State University of New York, 1983.
- Morris D. B., ***The Culture of Pain***, Berkeley, University of California Press, 1991.
- Moura J.C., ***Le sens littéraire de l'humour***, Paris, PUF, 2010.
- Myrdal G., ***An American Dilemma***, New York, Harper and Row, 1962.
- Noguez D., ***L'Arc-en-ciel des humours***, Paris, Hatier, 1996.
- Nohain J., ***Les Gaffeurs***, Paris, Horay, 1972.
- Novae A., ***Les Beaux Jours de ma jeunesse***, Paris, Folio, 2000.
- Nysenholc, ***L'Age d'or du comique. Sémiologie de Chariot***, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1979.
- Obrdlik A. J., "Gallowhumor: a sociological phenomenon", in ***American Journal of Sociology***, n° 47, 1942.
- Osamu D., La Déchéance d'un homme, Paris, Gallimard, 1962.
- Ouaknin M.-A., ***Lire aux éclats. Éloge de la caresse***, Paris, Seuil, 1994.

- Ouaknin M.-A. et Rotnemer D., ***La Bible de l'humour juif***, T. 1 et 2, Paris, J'ai lu, 1995.
- Oz A., ***Comment guérir un fanatique***, Paris, Gallimard, 2006.
- Pagnol M., ***Notes sur le rire***, Paris, De Fallois, 1990.
- Paillât S., ***Métaphysique du rire***, Paris, L'Harmattan, 2014.
- Paré A., "Introduction à la chirurgie", ***Œuvres complètes***, Genève, Slatkine, 1970.
- Pascal B., Les Provinciales, Paris, Le Livre de Poche, 1966.
- Paz O., ***Conjonctions, disjonctions***, Paris, Gallimard, ‹1971.
- Paz O., ***Rire et pénitence***, Paris, Gallimard, 1983.
- Philogebs, ***Va te marrer chez les Grecs***, Paris, Mille et une nuits 2008.
- Poirier J. (dir.), ***Histoire des mœurs***, T. 2, Paris, Folio, 2002.
- Proust M., ***Un amour de Swann***, Paris, Le Livre de poche, 1919.
- Proust M., ***Le Côté de Guermantes***, Paris, Folio, 1994.
- Provine R., ***Le Rire, sa vie, son œuvre***, Paris, Laffont, 2003.
- Rabelais F., Œuvres complètes, Paris, Seuil, 1973.
- Rabinovitch G., ***Le Sourire d'Isaac. L'humour juif comme art de l'esprit***, Paris, Mango-Arte, 2002.
- Rabinovitch G., ***Comment ça va mal? L'humour juif, un art de l'esprit***, Paris, Bréal, 2009.
- Radcliffe-Brown A. R., ***Structure et fonction dans la société primitive***, Paris, Minuit, 1969.
- Raphaël F. (dir.), "Humour et dérision", in ***Revue des sciences sociales***, n° 43, 2010.
- Raphaël F. et Herberich-Marx G., ***Mémoires plurielles de l'Alsace***, Strasbourg, Publications de la Société savante d'Alsace et des régions de l'Est, 1991.
- Reinach S., ***Cultes, mythes et religions***, Paris, Ernest Leroux, 1912.

- Renson J., ***Les dénominations du visage en français et dans les autres langues romanes. Etude sémantique et onomasiologique***, Paris, Les Belles Lettres, 1962.
- Ricard M., ***108 sourires***, Paris, La Martinière, 2016.
- Rivolier D., ***Rires du Japon***, Arles, Picquier, 2003.
- Roger-Vasselin B., ***Montaigne et l'art de sourire à la renaissance***, Paris, Nizet, 2003.
- Romilly de J., ***Le Sourire innombrable***, Paris, Le Livre de Poche, 2008.
- Rosset C., ***Logique du pire. Éléments pour une philosophie tragique***, Paris, PUF, 1971.
- Roth P., ***Patrimoine***, Paris, Folio, 1992.
- Roth P., ***La Tache***, Paris, Folio, 2002.
- Rousseau J. J., ***Lettre à d'Alembert sur les spectacles***, Paris, Garnier-Flammarion, 1967.
- Rousset D., ***L'Univers concentrationnaire***, Paris, 10-18, 1965.
- Roustang F., "Comment faire rire un paranoïaque", in ***Critique*** (1988).
- Rubinstein H., ***Psychosomatique du rire***, Paris, Laffont, 1983.
- Sami-Ali, ***Le Haschisch en Égypte. Essai d'anthropologie psychanalytique***, Paris, Dunod, 1988.
- Sansen R., ***Le Sourire de Dieu dans l'histoire des hommes***, Paris, Cerf, 2002.
- Sarrazin B., ***Le Rire et le sacré***, Paris, Desclée de Brouwer, 1991.
- Schmidt J.-J., ***Livre de l'humour arabe***, Paris, Babel, 2005.
- Schnerb, ***Du rire, comique, esprit, humour***, Paris, Imago, 2003.
- Schoentjes P., ***Poétique de l'ironie***, Paris, Seuil, 2003.
- Schwarz-Bart A., ***Le Dernier des justes***, Paris, Seuil, 1959.
- Sibony D., ***Les Sens du rire et de l'humour***, Paris, Seuil, 2010.

- Simon A., ***La Planète des clowns***, Paris, La Manufacture, 1988.
- Simonds C. et Warren B., ***Le Rire médecin. Journal du docteur Girafe***, Paris, Albin Michel, 2001.
- Smadja E., ***Le Rire***, Paris, PUF, 1993.
- Smith M., Baba de Karo, ***L'autobiographie d'une musulmane haoussa du Nigéria***, Paris, Plon, 1954.
- Soulé M. (dir.), ***Bonjour gaieté***, Paris, ESF, 1987.
- Spatola A., ***L'Uomoche ride. Saggiosulsorriso e dintomi***, Rome, EdizioniUniversatorie Romane, 2000.
- Starobinski J., ***Portrait de l'artiste en saltimbanque***, Paris, Flammarion, 1970.
- Steiner G., "Le rire ou le sourire" in ***Birbaum*** (2011).
- Stella R., "Dante et le rire", in ***Italies. Revue d'études italiennes***, n° 4/2, 2000.
- Stendhal, ***Racine et Shakespeare***, Paris, Kimé, 1994.
- Stern A., ***Philosophie du rire et des pleurs***, Paris, PUF, 1949.
- Stemberg-Greimer V., ***Le Comique***, Garnier-Flammarion, 2003.
- Sterne L., ***Vie et opinions de Tristram Shandy***, Paris, Garnier- Flammarion, 1982.
- Stora-Sandor J., ***L'Humour juif dans la littérature. De Job à Woody Allen***, Paris, PUF, 1984.
- Talayesva D. C., ***Soleil hopi***, Paris, Plon, 1982.
- Tauzia N., ***Rire contre la démence***, Paris, L'Harmattan, 2002.
- Tchakhotine S., ***Le Viol des foules par la propagande politique***, Paris, Gallimard, 1952.
- Tessé J.-P., Le Burlesque, Paris, Cahiers du Cinéma, 2007.
- Tessier G., ***L'Humour à l'école***, Paris, Privât, 1990.
- Therrien M., "Les exigences du célèbre rire inuit", in ***Daphy et Rey-Hulman*** (1999).

- Tinland F., ***L'Homme sauvage***, Paris, Payot, 1968.
- Tournier M., ***Le Vent paraclet***, Paris, Folio, 1977.
- Tucholsky K., ***Apprendre à rire sans pleurer***, Paris, Aubier-Montaigne, 1974.
- Vaillant A., ***La Civilisation du rire***, Paris, CNRS Éditions, 2016.
- Van Gennep A., ***Le Folklore français : du berceau à la tombe***, Paris, Laffont-Bouquins, 1998.
- Verdon J., ***Rire au Moyen-Age***, Paris, Perrin, 2001.
- Victoroff D., ***Le Rire et le risible. Introduction à une psychosociologie du rire***, Paris, PUF, 1953.
- Voragine de J., ***La légende dorée***, T. 1 et 2, Paris, Garnier-Flammarion, 1967.
- Wiesel E., ***Célébration hassidique. Portraits et légendes***, Paris, Seuil, 1972.
- Wiesel E., ***Célébrations bibliques***, Paris, Seuil, 1975.
- Wilson Ross N., ***Le monde du zen***, Paris, Stock, 1976.
- Winnicott D., ***Jeu et réalité***, Paris, Gallimard, 1975.
- Yonnet. P., "La planète du rire", Le ***Débat***, n° 59, 1990.
- Zijderveld A. C., "The sociology of humor and laughter", In ***Currentsociology***, Special Issue 31, 1983.
- Ziv. A. et Diem J. M., ***Le Sens de l'humour***, Paris, Dunod, 1987.
- Zola É., ***L'Assomoir***, Paris, Le Livre de Poche, 1974.
- Zucker A., "Sous les statues, le rire", in ***Philogelos*** (2008).


MANA.NET



هذا الكتاب ليس تنظيرًا للضحك بقدر ما هو تحليل للإنسان الضاحك. وهو يأتي في سياق أبحاث مؤلِّفه في قضايا الحياة اليومية التي يربطها بطرائق حياة الإنسان وتفاعله الاجتماعي.

إن الضحك ليس حالًا مفردًا؛ بل يلزم دومًا تصوره بصيغة الجمع، وهو لا يعبر فقط عن الفرح؛ بل عن أحوال أخرى، قد تكون السخرية، أو العنف، أو حفظ ماء الوجه وغير ذلك. إنه حالة شعورية قد تعبر عن الذات، أو قد تكون مباينة لحالها النفسي؛ وبهذا المعنى فهو يعبر عن الشقاء كما عن السعادة.


ISBN 978-603-91589-6-7
9 786039 158967
الطبعة الأولى: 2021

